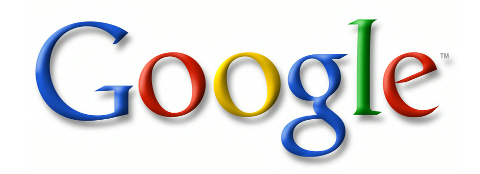
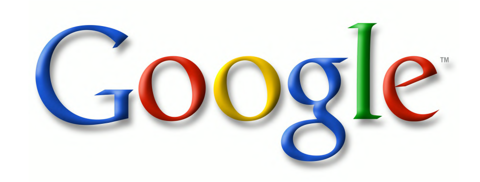




Benjamin Grosbayne

L'ART

DU

CHEF D'ORCHESTRE

PARIS

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB, 56

L'ART

DU

CHEF D'ORCHESTRE

PAR

E.-M.-E. DELDEVEZ

CHEF D'ORCHESTRE
DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS, DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE,
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE.



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB, 56

1878

A MESSIEURS LES ÉLÈVES

DE

LA CLASSE D'ORCHESTRE

DU

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

PRÉFACE

Il y a quelques années, une circonstance imprévue m'ayant mis à même de me recueillir forcément, je songeai aussitôt à mettre le temps à profit en rédigeant l'*Art du chef d'orchestre,* ouvrage auquel j'avais pensé depuis longtemps.

Je n'ignorais pas qu'il a été publié une *Théorie du chef d'orchestre,* par un de nos compositeurs célèbres, un critique éminent, Hector Berlioz ; mais comme il s'agissait, quant à moi, de traiter « l'art du chef d'orchestre » au point de vue pratique, j'étais autorisé, on le comprendra, à suivre l'exemple des professeurs qui ont écrit une méthode pour leur enseignement particulier, et à prouver en même temps, contrairement à l'opinion émise par Richard Wagner, que « cette partie du domaine musical » qui comprend la direction de l'orchestre n'est pas « un terrain abandonné à la routine et au jugement des ignorants (1) ».

Le cadre que je me proposais de remplir me permettait, en outre, d'exposer à mon tour des principes

(1) De la Direction de l'orchestre, par Richard Wagner.

selon mon sentiment personnel et d'après l'expérience que j'ai acquise. Ayant longtemps observé, je peux aujourd'hui me prononcer sur certaines questions, approuver ou réfuter, soit Berlioz, soit Wagner, et cela sans esprit de parti, ni en vue d'un système quelconque, mais avec la conviction intime résultant du travail, des exemples, des traditions des maîtres illustres qui ont été l'objet de mes études, et d'après lesquels a pu se former mon individualité.

On comprendra aisément qu'un tel sujet ait captivé mon esprit dans ces moments de loisir tout inattendus; c'était d'ailleurs un moyen de penser à mon art, ne pouvant l'exercer autrement. Je rassemblai donc les grains de sable que j'avais, pour ainsi dire, passés au crible par une pratique acquise au théâtre, au concert et à l'église, où se sont produites les différentes directions que j'ai exercées. J'apporte ainsi ma pierre à l'édifice, c'est-à-dire à l'enseignement, au professorat, qui a été aussi l'objet de mes études.

Cependant ce livre ne s'adresse pas exclusivement à ceux qui désirent se livrer au maniement de l'archet. L'*Art du chef d'orchestre* offre une étude utile pour tous les musiciens, et surtout pour les instrumentistes susceptibles de faire partie d'un orchestre. Le « jeu » du chef d'orchestre est, comme celui de l'organiste sans souffleur, une sorte de langage muet, si l'on peut s'exprimer ainsi, une pantomime qui doit être comprise et des exécutants et des auditeurs. On

ne saurait mieux faire, je crois, que de chercher à l'expliquer. Les instrumentistes n'ont, il est vrai, qu'à s'initier aux différents signes, mouvements et gestes du chef pour en exprimer le sens, c'est-à-dire communiquer à l'archet conducteur le souffle, la parole, « le ton voulu », qui lui font défaut. C'est, en résumé, ce qui se traduit, d'un côté par direction, de l'autre côté par exécution.

Quant au public, il trouvera bien certainement une somme de jouissances plus grande, si, par la lecture de cet ouvrage, il parvient à saisir l'harmonie des rapports qui existent entre la direction et l'exécution.

A ces divers titres, ce livre pourra peut-être mériter quelque attention.

L'ART
DU
CHEF D'ORCHESTRE

INTRODUCTION.

L'usage de battre la mesure a été établi dès l'origine pour soutenir, guider, diriger les exécutants et leur donner les moyens d'aller ensemble.

En se reportant aux époques antérieures à la nôtre, et en appréciant, autant que cela est possible, les résultats obtenus à chaque période, en fait d'exécution collective, on peut avancer comme certain que le but auquel tout « batteur de mesure », tout « chef d'orchestre » a dû aspirer, a été de chercher à obtenir, sinon la perfection, du moins ce qui s'en approchait le plus avec les moyens d'exécution dont on disposait dans le moment. Mais ces moyens, comme on sait, n'ont pas toujours été les mêmes, et ils se sont montrés, on doit le reconnaître, insuffisants presque jusqu'à nos jours. Il est vrai de dire que l'art du chef d'orchestre, dont les principes reposent essentiellement sur l'art d'*exécuter à plusieurs,* a été, pendant longtemps, plutôt deviné que démontré.

L'art du chef d'orchestre est complexe; il exige des aptitudes particulières, des talents variés, des connaissances diverses, qu'on ne saurait jamais trop approfondir. Dans cet art, comme dans tous les autres, il reste sans cesse à acquérir.

Les aptitudes du chef d'orchestre se manifestent sous plusieurs formes; elles déterminent chacune une nature distincte. Lorsque ces dispositions naturelles s'étendent sur tous les points nécessaires, lorsqu'elles réunissent l'ensemble des conditions indispensables, les « dons presque indéfinissables » sans lesquels il ne peut exister d'action directrice, c'est alors, seulement, qu'on possède les aptitudes réelles du chef d'orchestre. Ces aptitudes se divisent d'une manière générale, savoir : 1° Celles qui regardent l'exécution dans son ensemble; 2° celles qui ont particulièrement pour objet l'indication de la mesure. Les premières naissent de l'organisation, et par suite de la valeur de l'artiste; les autres dépendent des dispositions plus ou moins naturelles, comme, par exemple, dans le mouvement du bras droit à marquer les signes indicateurs de la mesure.

Il est incontestable que, parmi les exécutants d'un orchestre, l'instrumentiste dont le bras droit est le plus disposé au maniement des temps est celui du violoniste. Encore distingue-t-on, il est aisé de s'en apercevoir, une aptitude plus ou moins réelle, plus ou moins particulière, dans la manière de tenir l'archet, de poser le bras et de marquer la mesure. Toujours est-il que les mouvements du bras d'un

chef d'orchestre violoniste sont différents de ceux d'un chef d'orchestre non violoniste. Le premier a, en effet, une action directrice plus communicative, plus intimement liée à l'exécution, car il paraît exécuter lui-même. Plus un instrumentiste possède de qualités réelles, voire même celle de la virtuosité, plus il est en état de s'initier au génie de l'exécution d'ensemble. Le piano est particulièrement l'instrument du compositeur; le violon est l'instrument naturel du chef d'orchestre. Rien ne le démontre plus que ce qui se produit généralement. Ainsi, dès que le violoniste est assez avancé pour s'adonner à la musique d'ensemble, il commence à avoir le sentiment de la direction de l'exécution, en faisant d'abord des duos, puis en s'adjoignant un alto, ensuite un violoncelle, ce qui lui permet alors d'aborder le trio, le quatuor, etc. Une fois professeur, il s'exerce en dirigeant ses élèves. L'étude du violon et du piano commencée dès le jeune âge, forme, en effet, un élève qui devient plus tard un artiste capable d'être « chef d'orchestre compositeur-violoniste ».

Les connaissances de l'instrumentation, de l'orchestration, de la composition, jointes à celles du chant, d'une part, les connaissances littéraires touchant la prosodie, l'accentuation, le rhythme, la versification, d'autre part, telles sont les principales branches des études générales auxquelles doit se livrer tout artiste qui aspire à devenir chef d'orchestre.

A ces qualités essentielles que doit posséder le chef

d'orchestre, Berlioz ajoute certaines conditions importantes pour la direction de l'orchestre. « Le chef d'orchestre, dit-il, doit *voir* et *entendre,* il doit être *agile* et *vigoureux,* connaître la *composition,* la nature et l'étendue des instruments, savoir *lire* la partition, etc. » Ce programme exige, comme on voit, de la part du chef d'orchestre des conditions physiques qui, pour toute profession, sont également des plus avantageuses. Mais il ne faut pas cependant attribuer à ces conditions un sens par trop exclusif, qui empêcherait de les rapporter au figuré à l'art proprement dit. Il est certain que lorsque Berlioz dit que « le chef d'orchestre doit *voir* et *entendre* », il sous-entend une signification différente de celle qu'il attribue à ces mêmes conditions, quand il ajoute que, « si la direction d'un orchestre lui paraît fort difficile pour un aveugle, elle est sans contredit impossible pour un sourd ».

Une certaine restriction doit être naturellement admise dans l'appréciation des conditions physiques qu'il importe de réunir.

Il doit en être assurément de même pour les termes *agile, vigoureux,* etc., sans quoi plus d'une carrière serait arrêtée dès le début par le découragement et quelquefois par des craintes mal fondées.

Il est donc important de faire certaines réserves, quant aux conditions physiques jugées nécessaires, d'apprécier le vrai sens qu'il convient de donner aux mots, et de ne point prendre, comme on dit,

tout à la lettre. — Ainsi Habeneck exagérait quand, un jour, après avoir pris les mains d'un de ses élèves, au milieu de la leçon, il lui dit avec humeur : « Tu transpires des mains? Oh! alors, quitte le violon; fais-toi maçon. »

Il est évident qu'aux dispositions naturelles de l'artiste, qui sont du domaine de l'art, on doit réunir encore certaines dispositions physiques, afin de posséder toutes les qualités nécessaires pour la direction de l'orchestre. La nature donne les dispositions voulues; le travail les développe et les fortifie. D'un côté, on a parfois à modifier, souvent à vaincre; de l'autre, nous le répétons, on a toujours à acquérir.

Les fonctions du chef d'orchestre peuvent se résumer en quelques mots : à l'exécution, elles consistent à battre la mesure, à exprimer, soit par signes, soit par gestes, les mouvements, les nuances, en un mot, toutes les intentions qui doivent être rendues par l'exécution; aux répétitions, le chef a naturellement une liberté d'action plus grande : il peut, en effet, transmettre ses observations directement, arrêter l'exécution, faire recommencer plusieurs fois de suite tel passage, tel morceau, interroger individuellement chacun des instrumentistes, les grouper par parties, les réunir ensuite, relever les fautes, redresser les erreurs; enfin il peut régler à son gré le mode des études, des répétitions, faire répéter comme il lui convient, et cela en vue du résultat final qu'il doit s'efforcer d'obtenir : « la perfection d'exécution. »

« La responsabilité qui pèse presque tout entière sur le chef d'orchestre n'est point, en général, assez remarquée : le succès d'un ouvrage fait trop souvent oublier celui qui a le plus contribué à sa réussite. Mais, malgré cette apparence d'ingratitude, on finit toujours par lui tenir compte des services qu'il a rendus, et dans les occasions importantes ou dans les circonstances difficiles, où l'on sent mieux alors le prix d'un chef habile, il reçoit de nouvelles preuves de confiance qui deviennent pour lui de nouveaux moyens de bien mériter de l'art. »

Cette observation faite par Baillot est d'une justesse que l'on doit apprécier parfaitement. Car on peut ajouter qu'un chef d'orchestre incomplet, c'est-à-dire ne possédant pas toutes les qualités requises, défigure un ouvrage dans certaines parties, soit par trop de fougue, soit par mollesse, soit en substituant l'interprétation telle que la lui dictent son sentiment, son tempérament, à l'interprétation exacte, si précieuse à tous égards. Il est important, en effet, d'observer rigoureusement toutes les formes de la pensée musicale des compositeurs, dans leurs nuances, dans leurs rhythmes, ainsi que de saisir les moindres détails dans leur acception particulière.

Mais, pour définir d'une manière aussi explicite que possible les fonctions du chef d'orchestre, qui en apparence paraissent assez simples, il est nécessaire de les traiter séparément; c'est ce que nous allons faire en les classant par chapitre.

CHAPITRE PREMIER.

DU CHEF D'ORCHESTRE COMPOSITEUR-VIOLONISTE.

Lorsque l'on considère la liste des chefs d'orchestre de nos premières scènes lyriques, depuis leur origine jusqu'à notre époque, on remarque que, sauf quelques exceptions, tous ont été, bien qu'à des degrés différents, violonistes sinon compositeurs. Le violoniste a donc été, de tous temps, l'instrumentiste désigné naturellement pour remplir les fonctions de chef d'orchestre.

Quelles sont les raisons qui ont établi, en principe, un tel usage? Les violons étant placés en tête de l'orchestre; le *violino primo,* partie chantante de l'ensemble instrumental, destiné, pendant longtemps, à suivre note à note et à soutenir le chanteur, soit dans le *cantabile,* soit dans le *récitatif;* le violon ayant été l'instrument d'accompagnement, à l'aide duquel on apprenait les rôles, et dont on se sert encore aujourd'hui en province et dans certains théâtres de vaudeville; enfin, la mesure devant s'indiquer de manière à bien être vue de tous les points de l'orchestre, quoiqu'on n'ait pas toujours employé ce moyen (1), le

(1) Les Grecs avaient ainsi que nous des batteurs de mesure appelés *coryphées,* parce qu'ils étaient placés au milieu du chœur des musiciens et dans une situation élevée, pour être entendus plus faci-

violoniste a présenté plus d'avantages que les autres instrumentistes, en ce sens que, tout en jouant, il peut aisément s'interrompre et marquer la mesure, comme cela se fait dans les petits théâtres, pendant un ou plusieurs temps, et reprendre immédiatement sa partie sans préjudice apparent pour l'exécution, tandis que les autres exécutants ne pourraient facilement agir de même. En signalant les différentes manières d'indiquer la mesure, nous n'entendons pas remonter à un usage qui d'ailleurs a été l'objet de critiques judicieuses, à en juger par la citation suivante empruntée à J.-J. Rousseau : « Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées, à l'Opéra de Paris, du bruit désagréable et continuel que fait avec son baton celui qui *bat la mesure* et que le *Petit Prophète* (un journal de cette époque) compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais, c'est un mal inévitable : sans ce bruit, on ne pourrait sentir la mesure; la musique par elle-même ne la marque pas. »

lement de toute la troupe. C'était avec le pied que les chefs d'orchestre antiques battaient la mesure. La grande dimension des scènes grecques explique et justifie cet usage barbare. Certains théâtres trop spacieux exigeaient que les *pedicularii* garnissent leurs pieds de sandales en bois et même en fer, afin que la percussion de la mesure fût plus éclatante. A Rome, d'autres chefs de musique battaient la mesure de la main droite dans la main gauche, ce qui leur fit donner le nom de *manuductorii*. Des écailles d'huîtres, des ossements d'animaux, frappés l'un contre l'autre, comme nous faisons des castagnettes, étaient également employés par les anciens pour indiquer la mesure; car, dans toute l'antiquité, la mesure et le rhythme étaient regardés comme l'âme de la musique. — A. Elwart. (*Histoire de la Société des Concerts.*)

Cependant l'usage barbare de frapper la mesure, soit avec l'archet, soit avec le pied, pour indiquer, par exemple, un temps d'attaque, est malheureusement encore le seul moyen d'obtenir, au théâtre surtout, l'attention nécessaire. Car, il en est de la scène comme de l'orchestre : pour quiconque ne regarde pas l'archet conducteur, il n'y a point de chef.

Ce moyen est regrettable, sans doute, et nous dirons volontiers comme Berlioz : « Quant à l'emploi d'un bruit quelconque produit par des coups du bâton du chef sur son pupitre, ou de son pied sur son estrade, on ne peut que le blâmer sans réserve. C'est plus qu'un mauvais moyen, c'est une barbarie. » Soit! mais quel est le bon moyen à employer pour éviter un désarroi complet, pour rallier au besoin tout un personnel en déroute, pour prévenir peut-être une cacophonie ou une catastrophe abominable?

Toutes ces raisons, toutes ces considérations ont amené, il est probable, l'usage d'affecter au violoniste la direction de l'orchestre (1).

(1) « Si l'on considère le violon sous le rapport de ses divers caractères et de ses effets, on y trouve la richesse unie à la simplicité, la grandeur à la délicatesse, la force à la douceur; il excite à la joie et sympathise avec la tristesse. Selon la manière dont on sait l'interroger, sa réponse est vulgaire ou sublime; toute mélodie lui appartient; toute harmonie est de son domaine, et le génie fait de lui son plus noble interprète; initié, par de continuelles étreintes, à tous les mystères du cœur, il respire, il palpite avec lui. Son timbre est une « seconde voix humaine » qui, par sa position et l'étendue de son diapason, est destinée à servir de notes supplémentaires à la voix naturelle. Ce timbre est en même temps si varié, qu'on peut lui donner le caractère champêtre du *hautbois,* la douceur pénétrante de la flûte,

Aujourd'hui qu'une plus grande autorité est réservée au chef d'orchestre, que sa mission s'étend davantage, on semble ne plus vouloir reconnaître, en principe du moins, le violoniste comme devant toujours être appelé à jouir d'une distinction qui a existé jusqu'à présent. Il est incontestable que les études de l'harmoniste, du compositeur, sont d'une nature et d'un ordre plus élevés que celles de l'instrumentiste. Mais, si les premières ont une influence directe sur la conception de l'œuvre qu'il s'agit d'interpréter, les autres sont particulièrement du domaine de l'exécution; elles comprennent les moyens pratiques sans lesquels aucune œuvre de composition ne peut être rendue avec exactitude. C'est pourquoi, quelle que soit la valeur de l'artiste qui dirige, s'il n'a pas la connaissance profonde des moyens d'instrumentation, d'orchestration, les résultats qu'il obtiendra n'atteindront jamais le but, quant aux conditions à remplir au point de vue du côté pratique de l'exécution. Sous ce rapport, le violoniste présente des avantages incontestables. Maintenant, bien entendu, il faut que le violoniste soit apte, par sa science et ses dispositions naturelles, à s'élever au-dessus d'un simple exécutant.

De tous les instruments d'orchestre dont l'étude est privée d'accompagnement, et par conséquent d'harmonie, le violon, « le premier de tous les instru-

le son noble et touchant du *cor*, l'éclat belliqueux de la *trompette*, le vague fantastique de l'*armonica*, les vibrations successives de la *harpe*, les vibrations simultanées du *piano*, enfin la gravité harmonieuse de l'*orgue*. Ses quatre cordes suffisent à tant de prestiges, elles donnent plus de quatre octaves et demie du grave à l'aigu. » — P. BAILLOT.

ments » (comme le dit Baillot), l'emporte, par sa richesse, sur tous les autres, d'une manière des plus sensibles. Son diapason est la base de l'accord à l'orchestre (1); son étendue, que l'on peut apprécier aisément, en la mettant en rapport avec l'échelle générale des sons; ses ressources harmoniques, au moyen de la double, de la triple corde, de l'arpége; sa partie respective (de *violino primo*), contenant généralement la mélodie, soit en son entier, soit d'une façon dialoguée; enfin, le premier violon ayant une partie presque continue, tels sont les avantages signalés qui, de tous temps, ont désigné le violoniste comme batteur de mesure, comme chef d'orchestre.

Maintenant examinons, si avec les progrès qui se sont accomplis, et l'importance qu'ont aujourd'hui les fonctions du chef d'orchestre, examinons si l'usage établi doit être maintenu, autrement dit, si le chef d'orchestre doit aussi être violoniste?

Nous n'énumérerons point de nouveau les connaissances diverses, les aptitudes variées, en un mot, la science que doit posséder tout artiste qui se destine à être chef d'orchestre; nous ferons ressortir simplement les avantages du violoniste réunissant les conditions exigées, comme harmoniste, comme compositeur, ainsi que les qualités qui lui sont nécessaires en dehors de son talent d'exécutant.

(1) « Le premier des premiers violons est chef de tout l'orchestre; c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, et sur lequel ils doivent tous se régler. » J.-J. Rousseau.

On a dit d'Habeneck, notre maître, « qu'il jouait de l'orchestre ». Cette expression est des plus caractéristiques : on « joue », en effet, de l'orchestre lorsque l'on peut exécuter mentalement, c'est-à-dire comme si l'on jouait soi-même de chacun des instruments qui répondent aux diverses parties de l'ensemble que l'on dirige. Et quel instrument plus favorable que le violon pour répondre aux obligations que présentent les différents instruments de l'orchestre? Combien d'archets obéissent à celui du chef? L'archet conducteur a pour instrument multiple l'orchestre.

Nous avons apprécié, dans nos « *Curiosités musicales* », la différence qui résulte de battre la mesure avec un archet ou avec un bâton. L'archet seul, répétons-le, sait « jouer de l'orchestre », mais à la condition d'être tenu par la main d'un violoniste. La main, exercée à l'exécution de l'instrument, sentira mieux que toute autre lorsqu'elle doit marquer les temps sans le secours du bras, lorsque les temps doivent être accusés à grands traits, c'est-à-dire avec ampleur, ou s'il convient de les battre en raccourci et simplement du poignet, ou encore s'il est nécessaire d'y joindre le mouvement du bras pour exprimer l'énergie, soit d'un *forte,* soit d'un *tutti,* et pour donner, même dans la nuance *piano,* l'impulsion voulue, soutenir le rhythme d'une manière égale, éviter la division de la mesure, comme, par exemple, pour la mesure à un temps. Quelle main assez souple, si ce n'est celle du violoniste, pourra arrondir les syn-

copes du temps levé au temps frappé, imiter l'effet du moulinet prêt à se soumettre, dans le récitatif, à la parole, et, dans la plus grande vitesse de mouvements, imprimer à l'aide du poignet seulement (la main et le bras restant en place et aux ordres du récitant) ces petits gestes rapides, soit à gauche, soit à droite, soit en levant, soit en frappant, séparés les uns des autres par un silence d'une durée souvent inégale et toujours imprévue?

Mais il ne faut pas se méprendre. L'obligation que nous signalons ici d'accentuer dans certains cas certains gestes, n'a rien de commun, en ce qui concerne la manière de battre, avec ce que l'on peut appeler l'effet cherché, les exagérations étudiées. Nous entendons, au contraire, désigner les indications vraies et senties que doit exprimer le chef d'orchestre pour tenir tous les exécutants de la scène et de l'orchestre asservis à son archet, à son commandement, et comme, pour ainsi dire, emprisonnés dans sa mesure. Tous les mouvements indicateurs du chef qui sait « jouer de l'orchestre » sont la réflexion du sentiment qu'il a en soi.

Un autre avantage, d'une influence non moins précieuse, regarde spécialement le côté pratique de l'exécution. Il est nécessaire, dans certains cas, de régler les liaisons, les détachés, d'indiquer les coups d'archet, de déterminer les divisions de parties du quatuor, de disposer d'une façon praticable certains accords, certaines doubles-cordes, de donner une interprétation différente à la notation du texte, afin

de répondre d'une manière plus exacte à l'effet désiré par l'auteur. — C'est ainsi qu'Habeneck fit substituer aux croches écrites sur chaque contre-temps de la mesure, des syncopes, dans le deuxième duo du quatrième acte de la *Juive,* d'Halévy.

Enfin, il faudrait nous étendre à l'infini, si nous passions en revue les minutieux détails d'exécution que le chef d'orchestre violoniste est seul à même de faire observer. Nous espérons, cependant, avoir suffisamment démontré l'avantage de maintenir, en principe, un usage consacré dès l'origine.

Quant à l'acception des termes « jouer de l'orchestre », cette expression si juste, on pourrait dire si pittoresque, lorsqu'il s'agit d'Habeneck, il convient d'en préciser le caractère.

L'exécution réelle diffère de ce que l'on entend par « jouer de l'orchestre » en ce sens que du côté des exécutants l'action a un résultat immédiat, et que du côté de la direction l'action ne comprend que les signes indicateurs en rapport avec l'exécution.

Pour plus de clarté établissons une comparaison.

Supposons deux violonistes, l'un jouant réellement tandis que l'autre ne fait qu'imiter (comme, si, par exemple, il n'avait pas de colophane à son archet) l'action du premier. Un certain ensemble pourra sûrement s'établir entre eux, à condition que celui qui imite l'action de jouer suive exactement les mouvements exécutés par le premier. Mais supposons encore qu'un des deux, celui qui imite, ne puisse ni voir ni entendre, à certains moments, celui qui

joue, assurément l'action simulée cessera bien vite d'être en rapport avec l'exécution. Deux causes produiront ce désaccord. Premièrement, le sentiment individuel, qui sera différent; deuxièmement, l'action de jouer, qui sera différente aussi des deux côtés. Car il est bien difficile de se rendre compte, d'une manière certaine, des mouvements et gestes que l'on produit soi-même, lorsque cette action n'est point déterminée par une exécution réelle. Et c'est là, précisément, ce qui caractérise le rôle du chef d'orchestre.

Les indications des temps de la mesure, qui constituent l'action directrice, font surgir du côté des exécutants une action collective, laquelle doit être soutenue, façonnée, guidée par le chef, de manière à ce que cette action devienne sienne, après quoi cette dernière exerce, dirige, impose une volonté unique, qui est le vrai moteur de l'exécution.

Le chef d'orchestre étant constamment obligé de simuler une action que d'autres produisent réellement, il en résulte une très-grande difficulté d'appréciation touchant les rapports qui s'établissent entre l'action qui dirige et l'action qui exécute. Il faut, à part la valeur de l'artiste, une grande habitude de diriger, pour que le bras conducteur ait la souplesse exigée, la faculté de transmettre une volonté inflexible, tout en se pliant à certaines fluctuations inévitables, et imposer avec précision les différents mouvements, les divers caractères, selon le sens dans lequel ils doivent être exprimés par l'action qui exécute.

En résumé, il ressort de la comparaison qui précède que le mouvement, en général, résulte d'une part de l'action effective des exécutants, d'autre part, de l'action directrice, exerçant une volonté unique, qui est l'âme de l'exécution. Ces deux puissances, dont une commande et l'autre agit, ont une influence directe sur le résultat obtenu, c'est-à-dire l'exécution. Il est facile de s'en convaincre.

L'action effective s'exerce d'une façon relative à la puissance dont elle dispose, c'est-à-dire le nombre plus ou moins grand des exécutants : elle est, en effet, plus ou moins pesante; elle se meut avec plus ou moins d'agilité. L'action directrice doit en effet compter avec les moyens effectifs d'exécution qu'elle gouverne : les signes indicateurs de la mesure se produisent, par conséquent, plus ou moins rapidement; le bras conducteur est plus ou moins enchaîné.

Le chef d'orchestre, malgré « son propre instinct, et son sentiment plus ou moins fin, plus ou moins juste du style de l'auteur », a donc encore à surmonter des difficultés matérielles « pour pouvoir, sans hésitation ni erreur, déterminer dès l'abord les mouvements voulus par le compositeur ». Ces difficultés ne peuvent se vaincre que par la pratique; on arrive alors insensiblement à se rendre compte des impressions diverses que le chef d'orchrestre éprouve en conduisant.

C'est ainsi, par exemple, que l'on pourra s'apercevoir de certains écarts de mouvement produits par la puissance elle-même de l'action effective de l'exécu-

tion; de la retenue ou du laisser-aller qui en résulte pour le bras conducteur; de l'impulsion plus ou moins grande qu'il s'agit de communiquer. En conséquence, l'action directrice aura à exercer une influence relative : elle sera latente ou manifeste, ménagée ou accusée selon le besoin.

Il ne suffit donc pas, comme on voit, d'avoir le sentiment vrai des mouvements pour les obtenir « dès l'abord des exécutants », il faut encore sortir victorieux de tous les obstacles, de toutes lès difficultés qui sont comme une barrière non infranchissable, il est vrai, placée entre l'expression du sentiment individuel exprimée par le chef et le résultat qu'il doit obtenir, c'est-à-dire le mouvement vrai. Entre ces deux points que d'entraves à dénouer! — Un *allegro* simple est indiqué par le chef, les exécutants, s'ils sont nombreux (en cordes surtout), en font un *allegro moderato;* le chef donne alors une impulsion plus vive, l'orchestre, allant au delà, arrive à l'*allegro molto,* si ce n'est au *presto*. Et le contraire de se produire pour les mouvements lents. — Pour les nuances, il en est absolument de même.

Aussi que de soins, que d'attention, que d'efforts il faut faire pour obtenir, même en l'exprimant avec une parfaite justesse de sentiment, l'expression vraie des mouvements et des nuances indiqués!

Donc, pour « jouer de l'orchestre », il faut combiner l'action directrice du chef d'orchestre et l'action effective des exécutants; c'est là qu'est tout le problème, attendu qu'il faut absolument, pour arriver à

une bonne direction, que celui qui dirige se rende un compte exact de la résistance opposée, soit par la nature de chaque instrument, soit par le nombre total des instrumentistes formant la masse collective de l'orchestre.

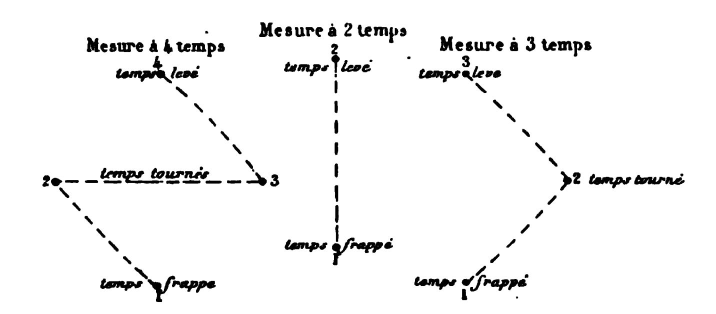
Au théâtre, il y a de plus à compter avec les chœurs et les chanteurs, par nature de voix et par nombre; autant de résistances à calculer mathématiquement.

Les plus redoutables épreuves à cet égard peuvent être symbolisées, d'un côté, par les *Huguenots,* de l'autre, par la *symphonie avec chœurs*.

CHAPITRE II.

DES SIGNES INDICATEURS DES TEMPS DE LA MESURE.

L'étude du solfége apprend « la manière de battre avec la main la mesure à quatre, à deux et à trois temps ».



Tels sont les signes télégraphiques que décrit l'archet du chef d'orchestre en battant la mesure (1).

Il est important de présenter ici plusieurs remarques dont il faut tenir compte.

La mesure à quatre temps n'offre rien par elle-même de particulier, si ce n'est, cependant, la dis-

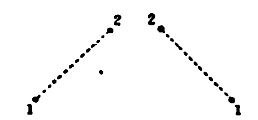
(1) « Les Italiens, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps et lèvent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers, dans la mesure à trois temps, et lèvent le troisième. » CASTIL-BLAZE.

tinction qu'il s'agit d'observer relativement au signe indicateur de la mesure, à savoir si le C est ou non barré ₵, car, alors, elle se bat à quatre ou à deux temps.

« Le caractère distinctif de la mesure est déterminé par le nombre de temps forts et de temps faibles qu'elle contient. Ainsi le C non barré, dont chaque temps peut se subdiviser, est une mesure à quatre temps larges; mais, lorsque les deuxième et quatrième temps sont une division naturelle des premier et troisième, la mesure est alors à deux temps, c'est-à-dire C barré ₵. Pour distinguer une mesure à quatre temps d'une mesure à deux, il suffit de reconnaître s'il y a quatre ou deux temps seulement susceptibles de division (1). »

La mesure à deux temps ne présente aucune particularité.

« Dans la mesure à trois temps, si l'on consulte Berlioz, il y a, dit-il, deux manières de marquer le second temps. La plupart des chefs d'orchestre l'indiquent par un geste de gauche à droite, quelques maîtres de chapelle allemands font le contraire et portent le bâton de droite à gauche. »



« Cette seconde manière a le désavantage, quand

(1) *Curiosités musicales*, etc., E. Deldevez.

le chef tourne le dos à l'orchestre, ainsi qu'il arrive dans les théâtres, de ne permettre qu'à un très-petit nombre de musiciens d'apercevoir l'indication si importante du second temps, le corps du chef cachant alors le mouvement de son bras. L'autre procédé est meilleur, puisque le chef déploie son bras en *dehors,* en l'éloignant de sa poitrine, et que son bâton, s'il a soin de l'élever un peu au-dessus du niveau de son épaule, reste parfaitement visible à tous les yeux. »

« Quand le chef regarde en face les exécutants, il est indifférent qu'il marque le second temps à droite ou à gauche. »

Maintenant, envisageons la question à notre tour. Si l'on veut bien ne tenir aucun compte des habitudes contractées, soit en France, soit en Allemagne, pour se prononcer en faveur de l'une ou de l'autre de ces deux manières de battre, il existe deux raisons dont on n'a point parlé encore, et assez importantes, cependant, pour prouver qu'il n'est pas indifférent de marquer le second temps à droite ou à gauche.

La première est que le doute n'est point permis au premier énoncé d'une mesure à trois temps dont le second est marqué à droite. Car, pour tout le monde, il est clair que le bras du chef se portant dès l'abord à droite, la mesure ne peut être une mesure à quatre temps, aussi bien pour les exécutants (en cas d'erreur) que pour les auditeurs. La seconde est que le second temps fort de la mesure à quatre temps étant marqué à droite, il est rationnel que le second temps, qui est également un temps fort, dans la mesure à

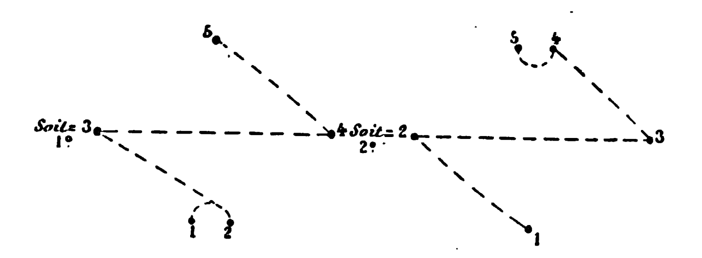
trois, conserve la direction de droite, plutôt que de changer cette dernière pour prendre la direction de gauche, qui, jointe à celle du temps levé, sont les deux directions naturelles des deux temps faibles dans la mesure à quatre temps.

Et si l'on apprécie la nature et la position respective de ces quatre temps, on comprendra qu'il y a évidemment avantage de ne point déplacer, dans aucun cas, les temps forts. La direction du bras se portant à droite a positivement une initiative plus marquée qui convient naturellement au temps fort.

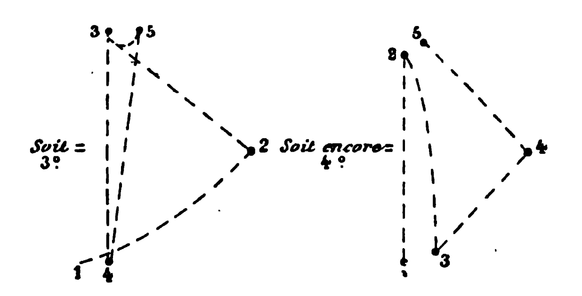
Les mesures à cinq et à sept temps ne sont qu'un composé de deux mesures ordinaires, mais différentes. Les diverses manières de dessiner les temps proviennent de la composition elle-même de ces mesures. Ainsi la mesure à cinq temps peut se composer, soit d'une mesure à trois et d'une mesure à deux, soit (par inversion) d'une mesure à deux et d'une mesure à trois; la mesure à sept temps peut se composer, soit d'une mesure à quatre et d'une mesure à trois, soit (contrairement) d'une mesure à trois et d'une mesure à quatre.

Il est important de suivre d'une manière exacte, pour l'indication des temps, le rhythme établi, afin d'être en parfait rapport avec le caractère de la mesure. Cette obligation explique les diverses manières de battre ces « composés de mesures ».

Selon la nature du composé de la mesure à cinq temps, on doit battre :

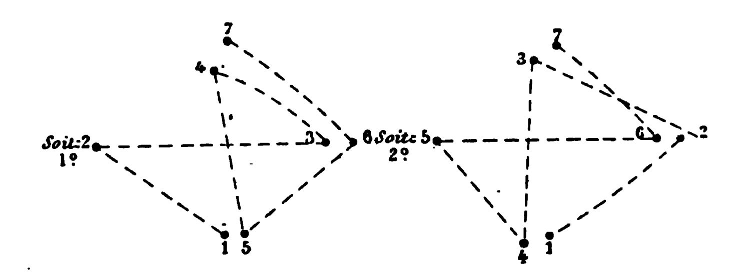


ou bien :



par inversion des mesures à deux et à trois temps réunies.

Selon la nature du composé de la mesure à sept temps, on doit battre :



Il est utile de joindre des exemples afin d'établir les distinctions qui viennent d'être énoncées.

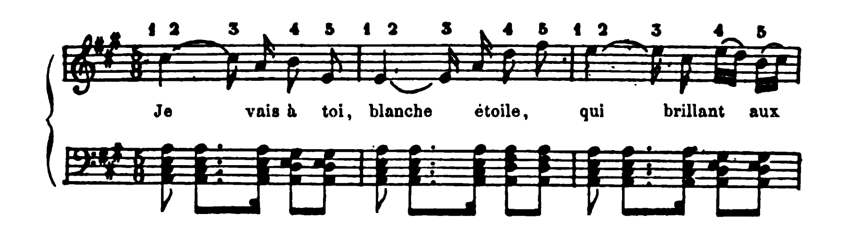
EXEMPLES

DES
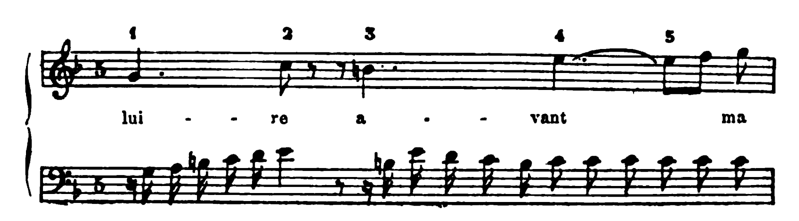
DIFFÉRENTES MANIÈRES DE BATTRE ÉNONCÉES PRÉCÉDEMMENT.

Mesures à cinq temps.
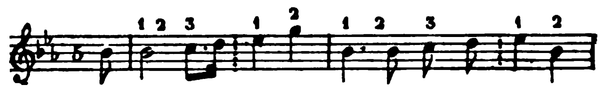
1° Duprato. *La Fiancée de Corinthe.*



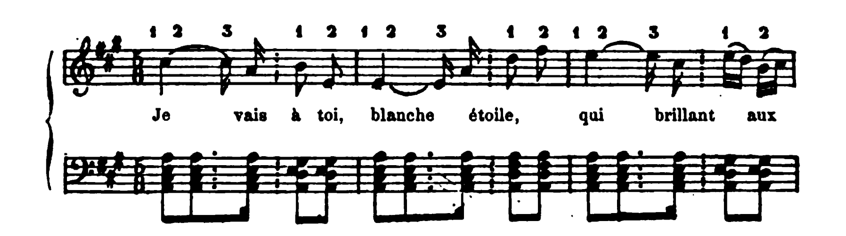
2° Verdi. *Les Vêpres siciliennes* (4e acte, quatuor).
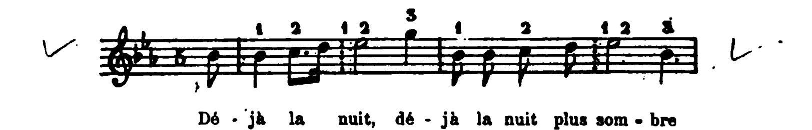


3° Boieldieu. *La Dame blanche* (2e acte).



4° BOIELDIEU. *La Dame blanche* (2° acte).

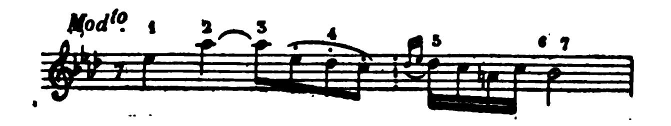


5° Inversion des mesures à deux et à trois temps réunies.
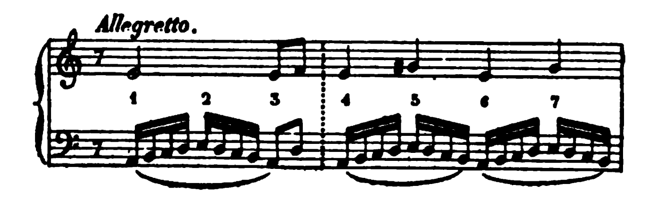


Mesures à sept temps.

1° E. DIAZ. *Coupe du roi de Thulé.*



2° H. BERLIOZ. *L'enfance du Christ.*

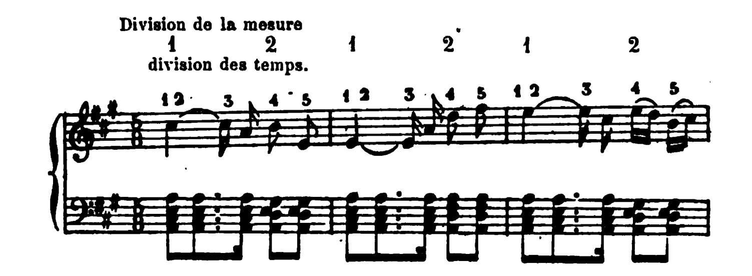


Des mesures à temps inégaux.

La composition de la mesure à cinq croches, considérée dans l'exemple précédent (1°) comme une mesure à cinq temps, établit un rhythme déterminé par l'accompagnement, mais non une nature précise par la mélodie. Le nombre de croches ou de temps de la mesure ne se produit, en effet, que par la tenue prolongée de la première note de la mélodie, à laquelle on pourrait donner une valeur moins longue, sans altérer la valeur des notes qui suivent, ni sans les déplacer de leur temps respectif, ce qui n'est pas de même pour les autres exemples. Ainsi, au lieu d'une noire, supposons qu'il y ait une croche liée à la double croche, cette altération ne changera aucunement la disposition établie pour les temps suivants de la mesure; le caractère seul sera différent, la mesure devient alors par cette substitution une mesure à $\frac{2}{4}$. La durée de la première note constitue donc ici la nature de la division de la mesure. Cette durée est par conséquent susceptible de recevoir différentes indications. On peut effectivement battre cette mesure de plusieurs manières, précisément à cause du caractère indéterminé produit par la prolongation de la tenue de la première note de la mélodie (voir les exemples 1° et 3° *bis* énoncés ci-dessus).

La nature distinctive de cette mesure ne peut être rangée du côté des mesures considérées, à juste rai-

son, comme mesures à cinq temps. Son caractère particulier est celui d'une mesure à deux temps inégaux. La mesure à $\frac{5}{8}$ est une mesure tronquée de la mesure à $\frac{6}{8}$. Il est rationnel, dans ce cas, de la battre à deux temps, subdivisant le premier par trois et le second par deux.



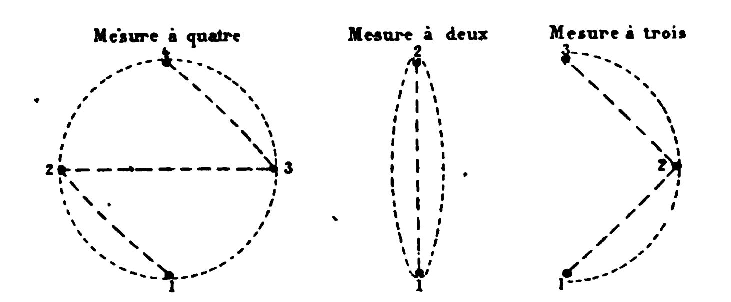
Cet exemple nous montre une espèce de mesure à laquelle on peut donner le nom de *mesure à temps inégaux*.

Des directions de l'archet conducteur.

Les principales directions que prend l'archet pour marquer les temps des différentes mesures, se combinent de trois manières distinctes qui déterminent trois sortes de mesures : la mesure à quatre, à deux et à trois temps.

L'espace plus ou moins grand que parcourt l'archet, en se portant vers les directions établies pour les trois sortes de mesures, peut se circonscrire d'une façon particulière pour chaque manière de battre.

Par exemple, on peut imaginer : 1° un cercle entier dans lequel sont battus les quatre temps de la mesure à quatre ; 2° un ovale où sont battus perpendiculairement les deux temps de la mesure à deux; 3° un demi-cercle autour duquel sont battus les trois temps de la mesure à trois.



Ces différentes figures, que le bras du chef d'orchestre décrit dans l'espace, et autour desquelles se meut l'archet conducteur, reçoivent de ce dernier des modifications qui parfois sont très-sensibles et, dans certains cas, très-irrégulières. Ainsi, selon l'espace plus ou moins grand que parcourt l'archet, les cercles imaginés se rétrécissent ou grandissent en conséquence. Ces irrégularités apportées aux cercles figurés qui entourent les temps de l'archet se renouvellent sans cesse et souvent aussi d'une manière inégale. La placidité seule d'une nuance unie et piano permet de maintenir la forme régulière des cercles supposés.

Les distances que parcourt l'archet, à l'aide d'un simple mouvement du poignet, ne peuvent être, au

contraire, franchies par le bâton qu'avec un déplacement incessant du bras. Les temps de la mesure, et surtout les subdivisions, étant portés nécessairement de haut en bas, de gauche à droite, par chaque mouvement obligé du bras, il en résulte, à la vue, un trouble qui peut occasionner de la part des exécutants et des auditeurs une fausse interprétation de l'indication générale de la mesure. En effet, les temps subdivisés d'une grande mesure, comme, par exemple, celle à $\frac{12}{8}$, paraissent être autant de petites mesures indiquées d'une manière particulière.

Cependant, Berlioz n'admet point, même comme exception, ces agrandissements marqués pour certains temps de la mesure, à en croire l'avis qu'il donne : « Il est important, dit-il, que le conducteur, en agissant ainsi dans ces diverses directions, ne meuve pas beaucoup son bras et, par suite, ne fasse pas parcourir au bâton un trop grand espace .. » Pourtant, il est des cas où à l'aide de ce moyen le chef d'orchestre peut obtenir des résultats certains.

La raison que Berlioz invoque appelle naturellement notre attention. Il ajoute, en effet : « Car chacun de ses gestes, en parlant du chef d'orchestre, doit s'opérer à peu près instantanément, ou du moins ne prendre qu'un instant si court qu'il soit inappréciable. »

Cette façon de procéder répond exactement à l'effet que produirait un archet invisible, entre chacun des points indicateurs des temps de la mesure, ce qui peut se démontrer par un exemple figuré : soit l'appari-

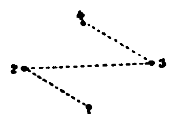
tion successive et instantanée, dans leur ordre numérique, des temps de la mesure à quatre :

4

2 3

1

sans la présence des conduits de l'archet d'un temps à l'autre, autour du cercle imaginé.



Au reste, il n'est guère possible de procéder autrement avec un bâton. Et c'est précisément ce qui a induit Berlioz en erreur. Tandis qu'avec l'archet on sait justement exprimer le caractère et le sentiment qui conviennent au parcours d'un temps à l'autre, à cet « instant » qui peut et qui doit même être appréciable, sans négliger d'accuser une sorte de percussion légère, muette, pour ainsi dire, sur le point précis où tombe chaque temps de la mesure, et cela contrairement à l'action du métronome, dont la percussion est si bruyante.

Des mesures différentes combinées ensemble.

Les diverses combinaisons de mesures différentes, et de rhythmes, et de caractères, susceptibles d'être

employées ensemble, exigent certaines conditions d'écriture qui en permettent d'une part la superposition, d'autre part l'exécution. Ces conditions reposent principalement sur les trois manières distinctes de réaliser et d'interpréter les mesures superposées : 1° par la subdivision des temps simples et des temps composés; 2° par la division simple de la mesure en temps égaux; 3° par l'unité de mesure, c'est-à-dire sans division aucune, comme pour la mesure à un temps.

Lorsque deux mesures différentes marchent ensemble, il est impossible, cela se comprend, de battre d'une manière particulière pour chacune d'elles. Il faut forcément s'y prendre autrement.

Chaque combinaison comporte un système de relation qu'il est important de distinguer, et qui est la base du mode d'indication qu'il convient d'adopter. On doit également apprécier la nature des rapports établis.

La relation des mesures superposées est directe quand les mesures commencent et finissent ensemble. Le rapport des temps entre eux est inexact, quand le nombre des temps n'est pas le même de chaque côté.

La mesure à $\frac{6}{8}$ et la mesure à $\frac{3}{4}$ superposées sont en relation directe, mais en rapport de temps inexact, par le fait de la division des temps, qui est ternaire d'un côté, binaire de l'autre.

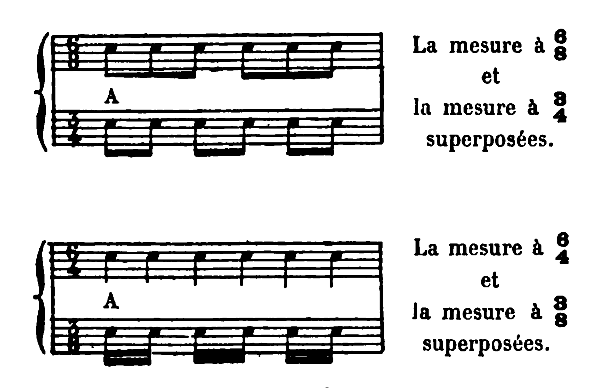
La relation des mesures et le rapport des temps peuvent s'établir entre des valeurs différentes. Ainsi,

la mesure à $\frac{6}{4}$ et la mesure à $\frac{3}{8}$ superposées sont comme les mesures précédentes en relation directe, mais en rapport de temps inexact, par les mêmes raisons.
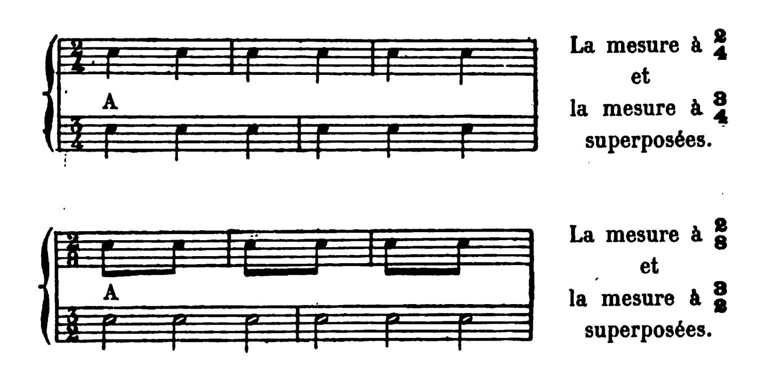
La mesure à $\frac{2}{4}$ et la mesure à $\frac{3}{4}$ superposées sont au contraire en relation indirecte, mais en rapport de temps exact; de même que la mesure à $\frac{2}{8}$ et la mesure à $\frac{3}{2}$ superposées, etc., etc.

Pour diriger l'exécution de ces différentes mesures superposées, il faut marquer, pour l'exemple A, n° 1, la subdivision des temps, pour l'exemple A, n° 2, les temps simplement, mais en ayant soin de dissimuler toute division de mesure. On observera cependant d'indiquer d'une manière sensible chacun des temps frappés, où la relation des mesures et le rapport des temps se rencontrent à la fois (comme à chaque lettre A des exemples suivants).

Exemple A, n° 1.

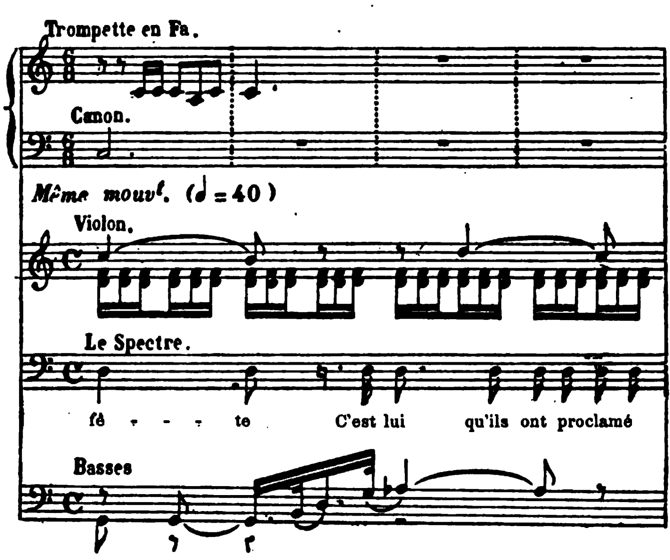


Exemple A, n° 2.



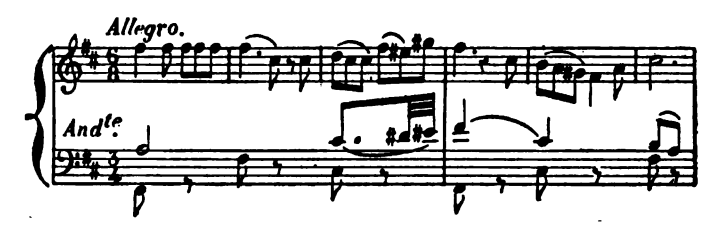
Exemple B, n° 1.

Ambroise Thomas. *Hamlet.*



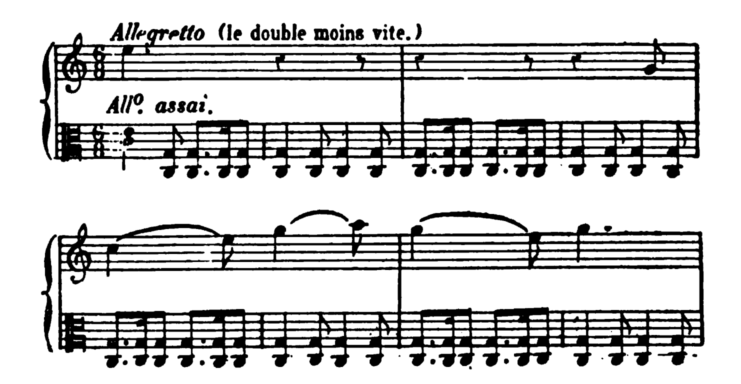
EXEMPLE B, N° 2.

H. BERLIOZ. *La Damnation de Faust.*



EXEMPLE N° 3.

H. BERLIOZ. *Harold* (symphonie).



Le même mouvement appliqué aux mesures superposées amène naturellement une relation directe entre les différentes mesures; mais, lorsque le mouvement est différent, la relation des mesures est indirecte. En conséquence, c'est d'après la nature des rapports des temps établis que s'accordent entre eux les différents mouvements.

Les exemples ci-dessus constituent, comme on voit, les deux premières manières de réaliser et d'interpréter les mesures superposées : 1° par la subdivision des temps simples et des temps composés (voir exemples n° 1); 2° par la division simple de la mesure en temps égaux (voir exemples n° 2).

Ces deux manières se rencontrent en même temps, lorsque, par la nature du rhythme, la brièveté de l'une des mesures superposées se trouve opposée à une mesure large dont le sentiment rhythmique est le même; les mesures brèves correspondent alors aux temps de la mesure large (comme dans l'exemple B).
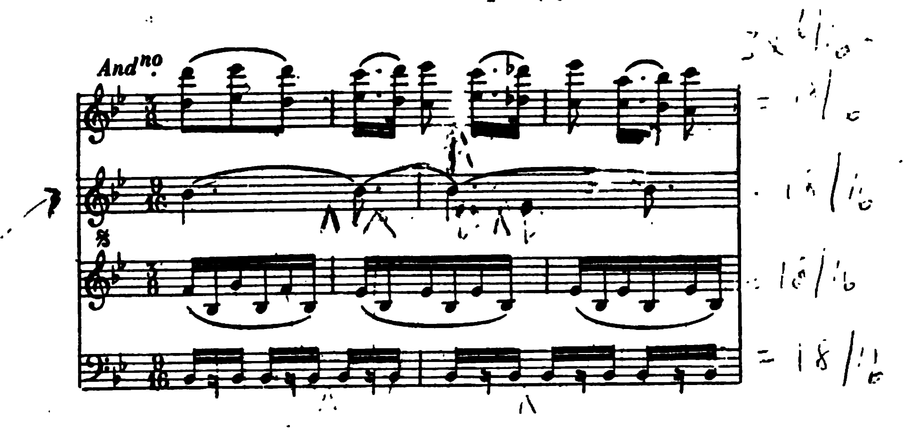
Mais, lorsque le mouvement ainsi que le caractère de chacune des mesures superposées sont dissemblables, c'est alors que se produit la troisième manière de réaliser et d'interpréter les mesures superposées : 3° par l'unité de mesure, en même temps que par la division de la mesure en temps égaux (voir exemple n° 3).

En résumé, les combinaisons de mesures différentes superposées, quelle que soit leur variété, ne se réalisent et ne s'interprètent ensemble que par le mélange raisonné des trois manières distinctes énoncées précédemment.

L'exemple suivant, bien que plus compliqué encore, est dans les mêmes conditions (1).

(1) « Le chef d'orchestre (ou directeur) est prié de marquer avec son archet (ou baguettte) le mouvement pour les instruments qui commencent à $\frac{3}{8}$ en doubles croches, dans le mouvement précédent il observera de les battre en deux temps, la première double croche

L. Spohr. *Naissance de la musique* (symphonie).



Des petites mesures.
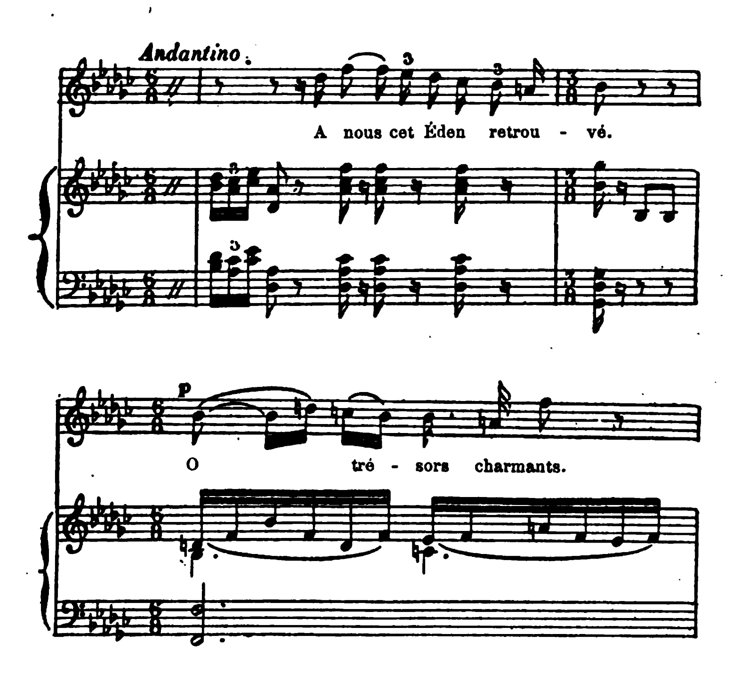
L'emploi des « petites mesures » (c'est le nom que leur donnait Meyerbeer) intercalées, isolément, dans un morceau dont la mesure principale est plus grande, présente quelques difficultés d'indication. On en trouve de fréquents exemples, particulièrement chez Meyerbeer. Ces « petites mesures » ne sont autres que des demi-mesures, c'est-à-dire des mesures de moitié de valeur de la mesure du morceau dans lequel elles sont intercalées. Selon le caractère, le mouvement, le rhythme du morceau, selon la manière dont on marque les temps, l'interprétation d'une « petite mesure » peut être différente :

en frappant et la deuxième en levant, on continuera de conduire de cette manière pour tous les changements de mouvements qui suivent. » — L. Spohr.
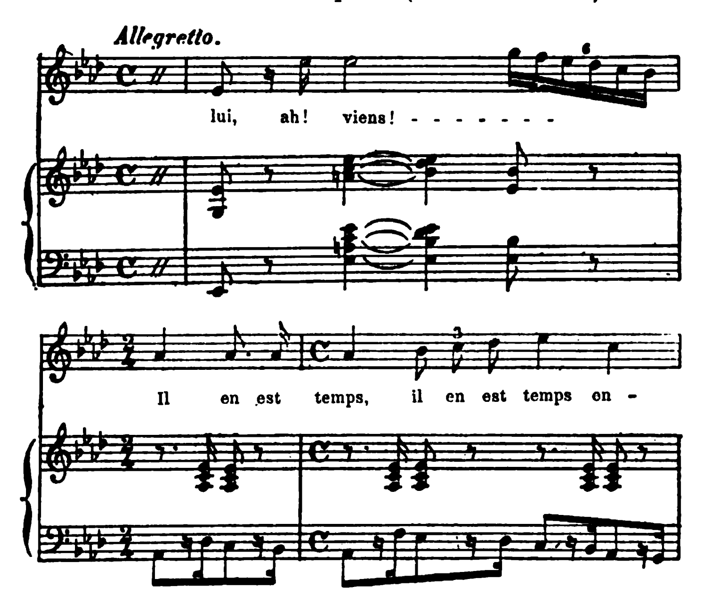
on peut, en effet, la considérer comme une mesure réelle, ou comme un temps simplement ajouté à une des mesures du morceau.

Ainsi, prenons pour exemple un morceau à $\frac{6}{8}$ dont la subdivision des temps est obligatoire, et dans lequel se trouve enclavée une «petite mesure» à $\frac{3}{8}$. Cette dernière doit, par conséquent, s'indiquer comme à l'ordinaire, c'est-à-dire comme une mesure réelle, la division simple de la mesure à $\frac{3}{8}$ répondant à la subdivision de chacun des temps de la mesure à $\frac{6}{8}$. Exemples :

MEYERBEER. *L'Africaine* (air du 4e acte).

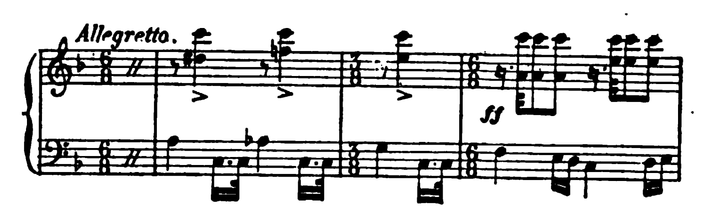


MEYERBEER. *Le Prophète* (duo du 5[e] acte).
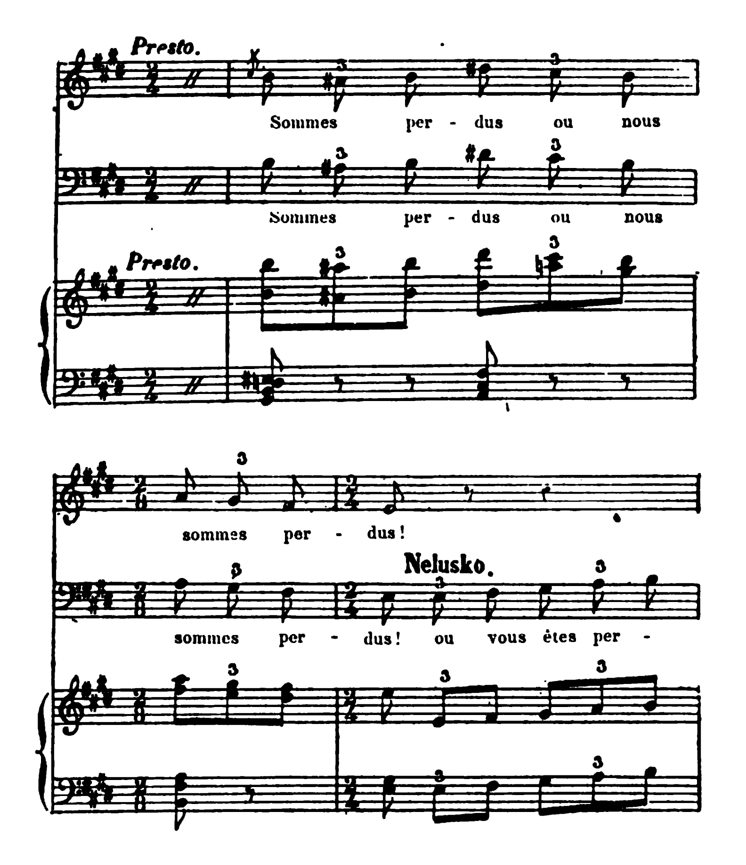


Mais, si la mesure à $\frac{3}{8}$ se rencontre, par exemple, dans un $\frac{6}{8}$ non subdivisé, mais marqué à deux temps, on peut alors considérer la mesure à $\frac{3}{8}$ comme un temps ajouté à l'une des mesures à $\frac{6}{8}$, et battre un temps en plus, en levant de nouveau l'archet conducteur, comme s'il s'agissait simplement d'une subdivision. Exemple :

MEYERBEER. *Les Huguenots* (2[e] écho, 3[e] acte).



Il en est de même pour l'exemple suivant, bien que les mesures soient différentes.

MEYERBEER. *L'Africaine* (ballade du 3e acte).



En résumé, les signes télégraphiques à l'aide desquels se marque la mesure sont, comme on l'a dit, simples en apparence; ils deviennent compliqués par suite des différentes natures de mesures établies,

ainsi que par les divisions et les subdivisions que le rhythme fait naître.

En effet, aux mesures à deux, à trois et à quatre temps (simples, doubles et composées) sont venues se grouper les mesures à cinq et à sept temps, dont les diverses manières de battre dépendent de la nature même et du caractère particulier de chacune. Il faut compter aussi les mesures à temps inégaux, les mesures superposées et les petites mesures susceptibles de créer des combinaisons nouvelles.

Telles sont, en définitive, les causes des complications infinies qui se rencontrent sans cesse, et qu'il faut apprécier exactement malgré l'apparence de simplicité que présente l'action de battre la mesure.

CHAPITRE III.

DES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE BATTRE LA MESURE.

La mesure se marque, soit avec le pied, lorsqu'il est utile de la faire entendre, soit avec la main, munie ou non d'une baguette ou d'un archet, quand on s'adresse aux yeux des exécutants ; elle doit toujours être observée ou se compter mentalement.

Battre la mesure, c'est la diviser en temps égaux : la durée de chaque temps reste la même pendant un même mouvement. La mesure se bat d'une manière simple ou composée.

La division de la mesure, en temps simples ou composés, s'établit soit par quatre, soit par deux, soit par trois temps, pour les mesures simples ou composées à quatre, à deux et à trois temps. La subdivision des temps simples ou composés s'effectue de plusieurs manières. On ne peut prescrire de règles absolues en ce qui concerne les diverses façons de subdiviser les temps simples ou composés de chaque espèce de mesure. Les raisons qui commandent telle ou telle manière de battre sont si variées qu'elles s'adressent aussi bien à l'esprit de méthode qu'au sentiment individuel ; pour les apprécier il faut *savoir* et bien *sentir*.

Les principes que l'on doit observer, les traditions

de nature à être invoquées, les exemples dont il faut savoir profiter, tels sont les éléments de la méthode à suivre. Le présent chapitre, comme son titre l'indique, traite du côté pratique du chef d'orchestre. A ce point de vue, il convient de consigner d'abord toutes les observations susceptibles de constituer un corps de préceptes. Ensuite on y pourra joindre les conseils de nature à former et à guider le goût que développe insensiblement le sentiment inné de l'art.

Les mesures à quatre et à deux temps offrent, dans la manière de battre, une certaine analogie : la mesure à quatre se bat quelquefois à deux, la mesure à deux se bat quelquefois à quatre. Les subdivisions que l'on rencontre d'un côté comme de l'autre sont semblables. En effet, lorsque la mesure à deux temps se bat à deux, elle peut être considérée comme une moitié de la mesure à quatre temps; une mesure à deux temps qui se bat à quatre équivaut alors à une mesure à quatre temps.

La mesure à trois temps présente une plus grande diversité de combinaisons. En ce qui concerne la manière de battre, la mesure à trois temps présente en elle-même plusieurs manières d'être qu'il est utile d'apprécier. Lorsque la mesure à trois temps se compose d'une division ternaire égale et rapide, comme celle du scherzo, elle se bat à un temps; lorsque le mouvement est plus modéré, on la bat quelquefois à deux temps, en observant de donner la valeur des deux temps forts réunis pour le temps frappé, et la valeur d'un temps, simplement, pour le temps levé.

Cette manière d'être, particulière à la mesure, caractérise précisément la mesure à trois temps. Dans les autres cas, elle se bat ordinairement à trois temps. Ces diverses manières de battre la mesure à trois temps sont la base du principe des différentes subdivisions que l'on rencontre dans les mesures composées.

La mesure composée à quatre temps, par suite de la division simple de la mesure en temps égaux, et de la subdivision des temps, a d'un côté la division binaire, de l'autre la subdivision ternaire. La mesure composée à deux temps détermine, par l'enchaînement des temps d'une mesure à l'autre, la division binaire; la subdivision du temps est ternaire. La mesure composée à trois temps a la division et la subdivision ternaires.

La présence des deux caractères rhythmiques amène un grand nombre de combinaisons; celles-ci exigent une diversité de manières de battre la mesure qui reposent, la plupart du temps, sur le sentiment. Il est donc difficile de déterminer les différents caractères des diverses subdivisions que l'on doit effectuer. Ainsi, parfois, au lieu d'indiquer une subdivision d'une manière égale, comme, par exemple, la subdivision d'un temps ternaire marqué à trois reprises successives, on aura avantage de subdiviser le temps en deux parties inégales dont la première aura une valeur du double de la seconde. C'est, comme on voit, la physionomie particulière du caractère distinctif de la mesure à trois temps (soit, par exemple, une blanche suivie d'une noire, ou d'une noire suivie d'une

croche, etc.). Ce rhythme composé de valeurs inégales répond particulièrement au caractère distinctif de la mesure à trois temps. En effet, dans la mesure à trois temps, les deux premiers sont forts, le troisième est faible. Cette particularité devait naturellement faire naître une nature de mesure distincte, et déterminer une manière de battre particulière.
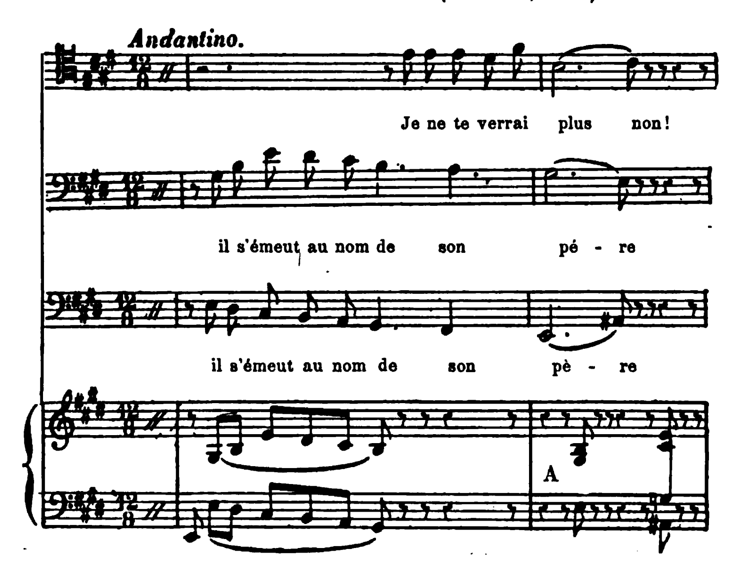
La mesure à un temps (c'est-à-dire la mesure à trois temps battue à un) n'est point, comme le dit Berlioz, pour le chef d'orchestre surtout, « une mesure à deux temps extrêmement rapide qui doit être battue comme à l'ordinaire ». Il est vrai que « l'obligation où se trouve le chef de relever la pointe de son bâton après l'avoir baissée, divise d'ailleurs nécessairement cette mesure en deux parties ». Mais c'est surtout avec l'archet qu'on obtient l'avantage de pouvoir dissimuler la division de mesure, la prestesse du poignet permettant d'exécuter et de comprendre, pour ainsi dire, en même temps, les deux mouvements inégaux, le frappé et le levé, et de les réunir en un seul. A l'aide de cette espèce d'escamotage, la mesure est marquée selon le sentiment distinctif de la mesure à un temps.

La décomposition des temps (c'est-à-dire la subdivision) est nécessaire pour indiquer certaines subdivisions qu'il ne faut pas laisser à l'abandon ; mais elle est nuisible, très-nuisible même, lorsque par sa rigidité elle fait obstacle au sentiment, lorsqu'elle devient plutôt une contrainte qu'un aide. Dans ce cas, la subdivision doit être livrée librement au sentiment

de l'exécutant. C'est à lui que sont confiés, et la division de la mesure, et le style, et l'expression; au chef d'orchestre la mission d'indiquer et surtout d'obtenir toutes les intentions, tous les effets voulus par le compositeur. Le chef d'orchestre peut très-bien subsister dans le « batteur de mesure », mais non dans le *batteur de temps*.

La subdivision des temps est, lorsqu'on l'applique mal, contraire au sentiment, à l'expression, au caractère de la mesure; elle détruit toute espèce de rhythme. Dans l'exemple suivant, la subdivision par croches est nécessaire, au commencement de la phrase, pour obtenir l'ensemble des parties chantantes, mais ensuite elle se trouve en opposition avec les valeurs soutenues des temps composés de la mesure.
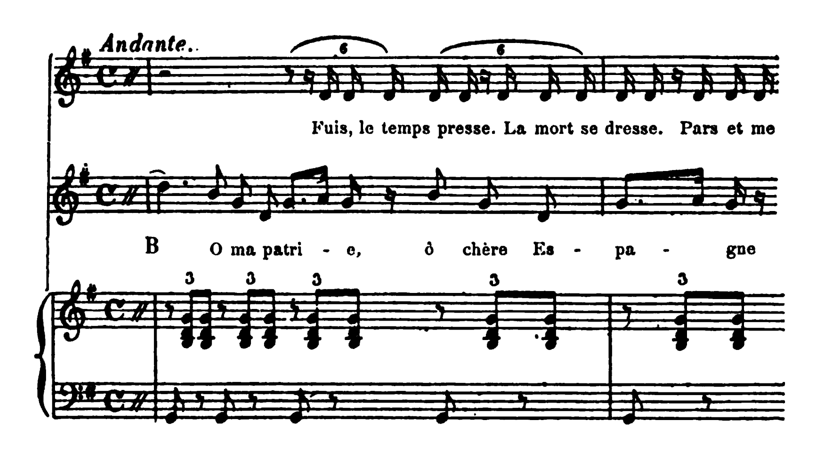
Rossini. *Guillaume Tell* (2e acte, *trio*).



Il peut se rencontrer que la subdivision par croches, bien que n'étant point commandée par le caractère principal du morceau, soit utile, néanmoins, pour soutenir le rhythme d'une partie superposée et d'une mesure différente.

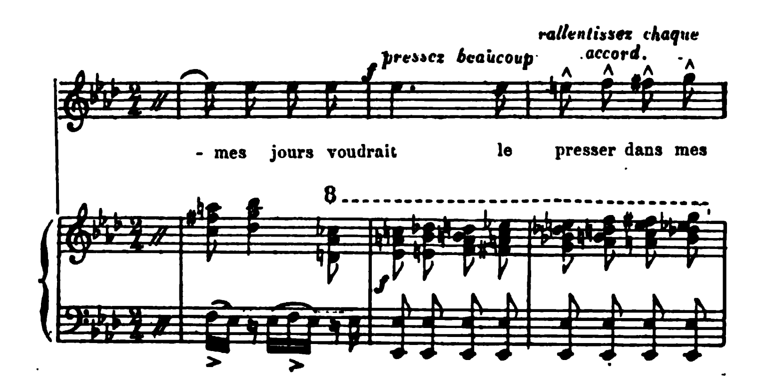
Dans ce cas, la subdivision doit être exprimée à coups raccourcis, c'est-à-dire dans un espace restreint, de manière à ne point se confondre avec l'indication des temps de la mesure B.

G. VERDI. *Le Trouvère* (4e acte, *trio* no 22).
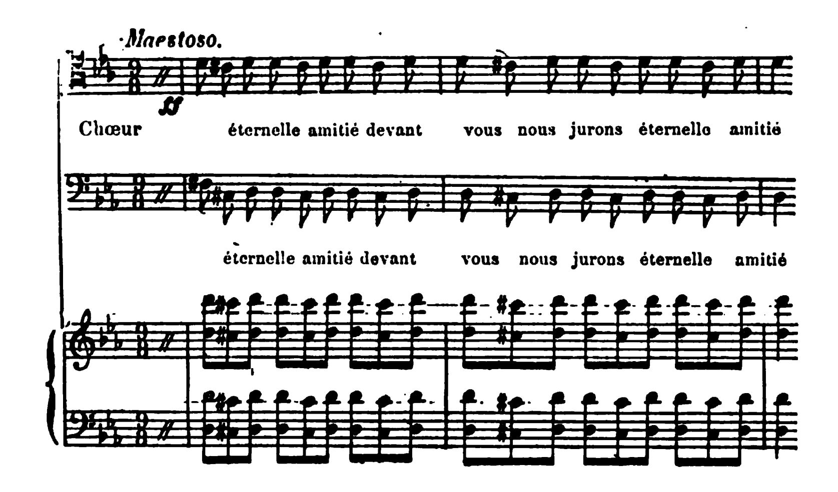


Quand la subdivision par croches est exigée par un rhythme égal, contenu dans toutes les parties d'un ensemble, c'est qu'alors le mouvement de la mesure subit une altération, soit *rallentando,* soit *accelerando.*

MEYERBEER. *Le Prophète* (4[e] acte, n° 25, *final*).



Autrement, si le mouvement reste le même, la mesure sera plus sentie, le rhythme mieux observé, en indiquant les temps simplement.

MEYERBEER. *Les Huguenots* (2[e] acte, n° 12, *final*).



Le début de tout morceau, l'attaque de tout mouvement, l'enchaînement des diverses mesures faisant suite aux différents repos, silences, points d'orgue exprimés, sont autant de sujets d'étude qu'il est important de traiter.

Le début d'un morceau s'effectue de plusieurs manières : soit sur le temps frappé, soit sur une des divisions ou subdivisions des différents temps de la mesure.

Lorsque la première mesure d'un morceau commence sur le temps frappé, on doit observer, en principe, de déterminer le mouvement en donnant préalablement au temps levé, ou signal d'attaque, la valeur rigoureuse d'un des temps qui suivent.

Pour toute mesure première de chaque mouvement, ayant au commencement un ou plusieurs silences exprimés ou sous-entendus, la division ou la subdivision des temps de silence doit être indiquée dans le même mouvement que celui du morceau. Mais il n'est pas toujours nécessaire de marquer tous les temps de silence exprimés ou sous-entendus, et l'on peut commencer à battre une mesure à quatre temps, par exemple, en indiquant, comme signal d'attaque, soit le second, soit le troisième, soit le quatrième temps seulement.

Dans ce cas, le chef d'orchestre doit observer, pour obtenir la précision de l'attaque, et déterminer le mouvement, de compter mentalement, d'une manière égale et rigoureuse, les temps de silence qui complètent la mesure, mais sans les marquer osten-

siblement. Le temps de signal d'attaque réclame de la part des exécutants une très-grande attention.

Les repos sont de plusieurs natures. Les silences sont ou mesurés ou surmontés d'un point d'orgue; le point d'orgue se place indistinctement sur toute espèce de valeur.

Les silences mesurés sont susceptibles d'une division ou subdivision de temps comme les valeurs représentées par les notes.

Le point d'orgue est une prolongation de la valeur qu'il surmonte; sa durée est toute de sentiment. Il interrompt le mouvement, lequel reprend sa marche à l'aide d'un nouveau signal d'attaque, comme au début du morceau.

Le point d'orgue est une cause d'arrêt pour l'archet conducteur ainsi que pour toutes les parties de l'ensemble qui exécutent. Selon la valeur que surmonte le point d'orgue, l'archet reste, *à volonté,* sur un ou plusieurs temps. L'enchaînement du point d'orgue, avec la suite du morceau, doit s'effectuer suivant le sentiment que réclame le caractère de l'enchaînement lui-même, et de manière à assurer la précision de l'attaque. Il faut, cela est indispensable, qu'une entente parfaite existe entre le chef et les exécutants. Le chef n'y parviendra que s'il exécute et démontre clairement les différents mouvements indicateurs, s'il explique la nature des gestes à l'aide desquels il doit faire comprendre son sentiment. Ce côté pratique du chef d'orchestre est parfois mal interprété et souvent obscur pour les exécutants.

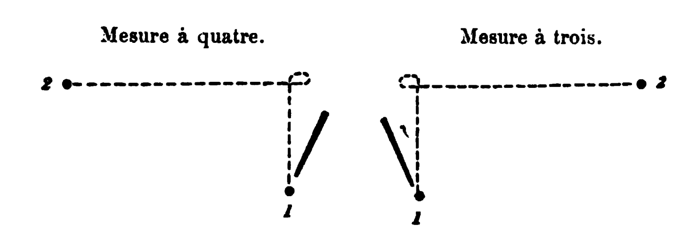
Il est important de démontrer pour ainsi dire le mécanisme des mouvements de l'archet conducteur, lesquels mouvements n'indiquent les temps de la mesure qu'après avoir subi l'obligation de certaines préparations, qui ne sont elles-mêmes que des mouvements d'une autre nature sans lesquels aucune indication de mesure ne saurait se produire. Cette obligation complique les moyens de transmission de la mesure.

L'archet ne peut être abaissé, pour indiquer le temps frappé (au début d'un morceau ou d'une partie quelconque), qu'après avoir été porté à une certaine hauteur; il en résulte naturellement deux mouvements obligés, l'un de préparation, l'autre d'indication.

Le temps levé, après un silence quelconque, nécessite de porter l'archet de bas en haut, ce qui produit également deux mouvements obligatoires, l'un de préparation, l'autre d'indication.

Les temps à gauche et à droite, marqués à la suite du temps frappé, exigent moins de préparation. Cependant, soit pour le second temps, à gauche (mesure à quatre temps), soit pour le second temps, à droite (mesure à trois temps), il est naturel d'élever le bras, comme s'il rebondissait, après avoir frappé le premier temps, à la hauteur du second, avant de le porter, soit d'un côté, soit de l'autre.

On aura une idée exacte de ces deux mouvements, l'un de préparation, l'autre d'indication, par la figure suivante :



Ceci expliqué, on comprend que cette sorte de manœuvre emploie une certaine durée à laquelle les exécutants doivent se conformer. Il est très-important qu'ils en comprennent la signification, afin d'exprimer à leur tour certains mouvements de préparation d'exécution qui y correspondent. Car, si d'un côté les temps de la mesure ne sont point dessinés clairement, si d'un autre côté ces diverses physionomies des temps ne sont ni comprises ni appréciées, il ne peut se produire que de la confusion de part et d'autre, ce qui peut alors compromettre affreusement l'exécution.

Maintenant, il sera facile de définir la nature de l'enchaînement et de régler le caractère de l'attaque qui convient après chaque point d'orgue exprimé. Ces éléments du discours musical ont pour base le mouvement, le sentiment, la carrure, le caractère du morceau.

Du point d'orgue.

Le point d'orgue, ou point de repos (tenue ou silence), suspend la mesure, interrompt la marche régulière des temps. La mesure dans laquelle se ren-

contre un point d'orgue est arrêtée à l'endroit même du point d'orgue; après cet arrêt la mesure continue naturellement. L'enchaînement s'effectue de manières diverses.

Selon la place qu'occupe le point d'orgue, la division de la mesure ou du temps de la mesure où se trouve placé le point d'orgue est simple ou composée. La durée du point d'orgue, bien que gouvernée par le sentiment, est déterminée généralement par la valeur que couronne le point d'orgue.

L'indication d'un point d'orgue est soumise à la nature de ce point d'orgue, ainsi qu'à la valeur sur laquelle il est placé. Le chef d'orchestre a trois conditions essentielles à remplir : marquer l'attaque, arrêter la tenue, déterminer l'enchaînement du point d'orgue.

Le point d'orgue peut être envisagé de deux manières différentes, les auteurs n'ayant pas toujours déterminé d'une façon précise, par la notation, leurs intentions réelles à l'égard de l'interprétation du signe généralement employé : 𝄐

Lorsque le point d'orgue est placé sur un silence, l'arrêt du mouvement dure naturellement tout le temps que l'on donne, en plus, au silence représenté par la valeur exprimée. Lorsque le point d'orgue est placé sur une note quelle qu'en soit la valeur, la tenue prolongée de cette note a conséquemment une durée arbitraire, et l'enchaînement du morceau peut s'effectuer de deux manières : 1° Par un seul temps marqué, lequel exprime, à la fois, et l'arrêt du point

d'orgue, et le signal de l'enchaînement; 2° par deux temps marqués, le premier indiquant l'arrêt du point d'orgue, le deuxième donnant le signal de l'enchaînement.

Mais comment reconnaître si l'enchaînement doit avoir lieu immédiatement après la tenue du point d'orgue, ou s'il convient de séparer la tenue de l'enchaînement par un arrêt, et quelle doit être la durée de cet arrêt?

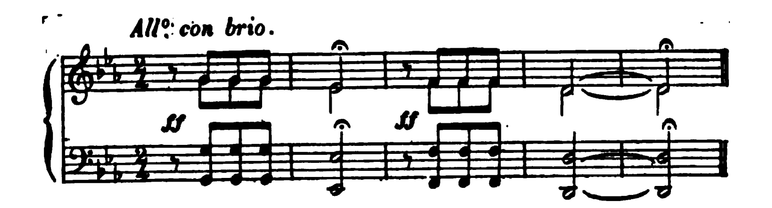
Ces deux manières de procéder n'ayant été presque jamais indiquées distinctement par les auteurs, l'interprétation du point d'orgue, en général, est réservée à l'initiative de l'exécutant soliste ou à celle du chef d'orchestre. Le sentiment, le goût, la tradition, sont donc les seuls guides que l'on ait à suivre. Cependant, l'analyse du morceau, sous le rapport de la facture, le classement des périodes, des phrases, la connaissance parfaite du caractère, de la nature de l'œuvre, de l'individualité des auteurs, sont des moyens certains, qui peuvent aider à découvrir l'expression vraie que l'on doit rechercher sans cesse.

La durée qu'il convient de déterminer, pour la tenue ou pour le silence, ou pour l'arrêt, avant de procéder à l'enchaînement, ces questions sont, comme on voit, difficiles à résoudre. On ne peut leur assigner de règles positives. Il faut les considérer particulièrement comme étant du domaiue de l'art de l'exécution.

L'effet obtenu par une interprétation basée sur des conditions telles que celles qui sont exposées plus haut peut parler en faveur de l'une ou de l'autre des

diverses manières d'envisager le point d'orgue. Et, bien que notre sentiment propre participe autant que la réflexion et l'étude dans l'appréciation des exemples que nous donnons, nous croyons sincèrement que ces exemples peuvent être de quelque utilité pour la pratique, c'est-à-dire l'exécution des œuvres que nous mentionnons.
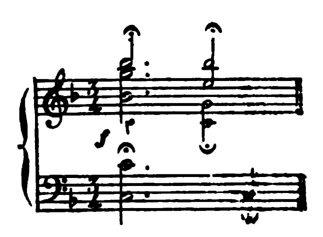
BEETHOVEN. *Symphonie en* ut *mineur.*



Dans ce premier exemple, on reconnaîtra, bien certainement, qu'il doit y avoir arrêt après chacun des deux points d'orgue, ce début formant une sorte d'introduction après quoi se développe le morceau. On envisage généralement les deux mesures de *ré* sur la dernière desquelles est placé le second point d'orgue, comme indiquant une durée plus prolongée que celle du premier point d'orgue. Cela peut bien être, en effet, mais une autre considération a évidemment aussi présidé à l'éclosion de ces deux mesures. Le deuxième point d'orgue se trouvant reporté, par suite de la tenue anticipée de la quatrième mesure, à la cinquième, celle-ci accuse alors un temps fort sur lequel tombe le point d'orgue et qui détermine avec

précision la carrure du rhythme établi par le motif principal.
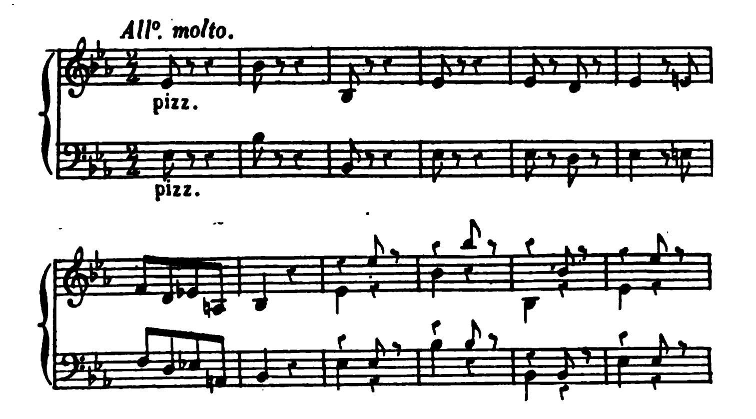
BEETHOVEN. 8e *symphonie* (1er morceau).
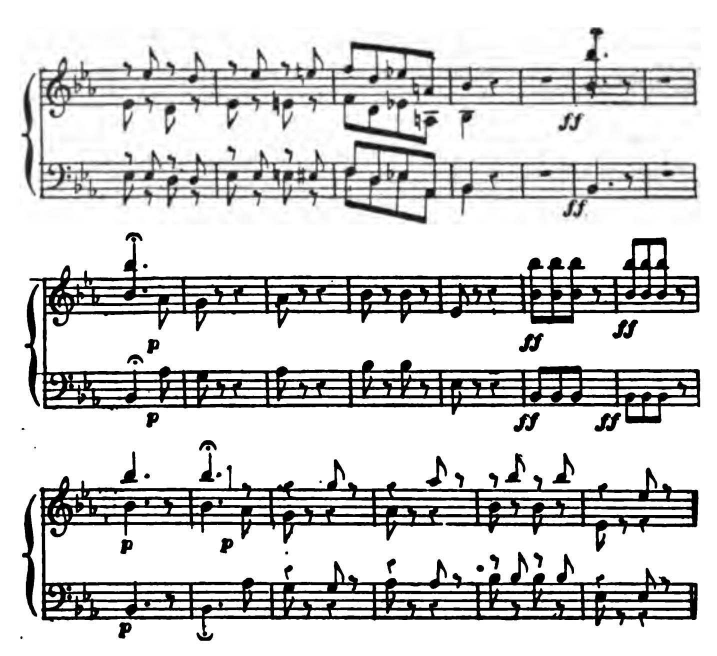


Dans cet autre exemple, l'arrêt doit se faire sentir à peine. Cela est indiqué, du reste, par les entrées successives, en imitation, avec le dessin mélodique.

Un arrêt de sentiment est, à notre avis, indiqué par la conception des périodes qui se succèdent les unes aux autres au début de ce finale.

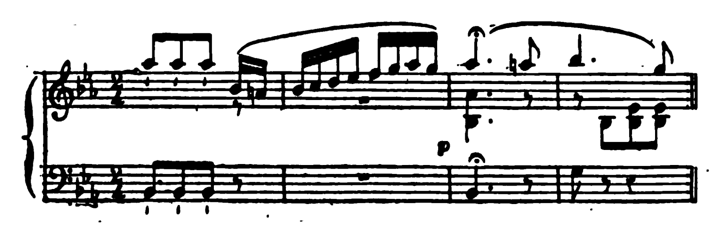
BEETHOVEN. *Symphonie héroïque.*





Les silences réguliers qui se reproduisent d'une façon semblable, selon le rhythme établi, l'imitation, à contre-temps, de l'idée mélodique formant dialogue entre le « quatuor » et l'« harmonie », le caractère entrecoupé de l'exposition de ce morceau, toutes ces considérations sont de nature à déterminer un sentiment d'arrêt proportionné après chaque point d'orgue.
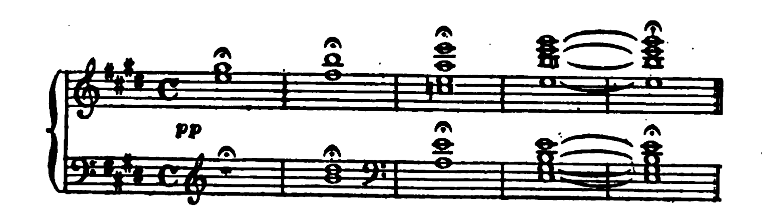
Beethoven. *Symphonie héroïque.*



Ici, l'arrêt est très-peu sensible et ne doit pas interrompre la tenue du hautbois, ainsi que celle des premiers violons, lors de l'enchaînement.
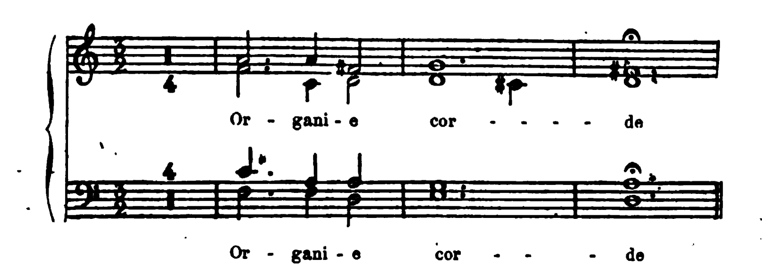
Un arrêt, si court qu'il soit, est d'ailleurs une conséquence toute naturelle du point d'orgue. — Une tenue quelconque amène presque toujours à sa suite l'obligation plus ou moins impérieuse d'une respiration plus ou moins longue ; que cette dernière soit commandée par l'« harmonie » :

MENDELSSOHN. *Le Songe d'une Nuit d'été* (ouverture).
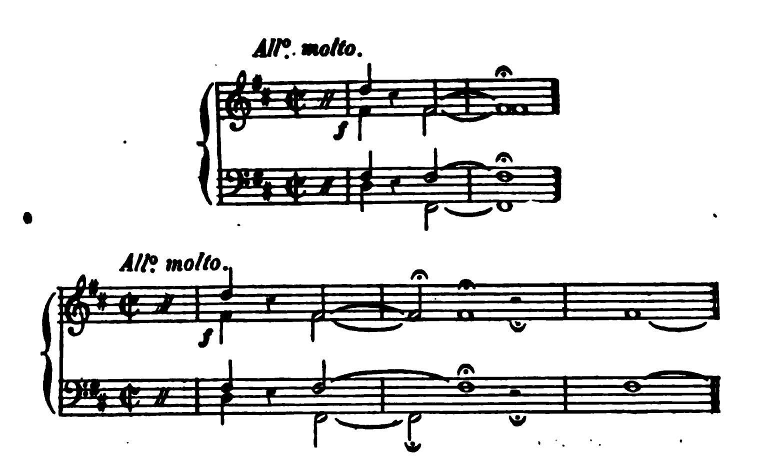


par la « vocale » :

EMILIO DEL CAVALIERE. *Anima e Corpo* (oratorio).



ou par le « quatuor » :

BEETHOVEN. 2e *symphonie* (final).



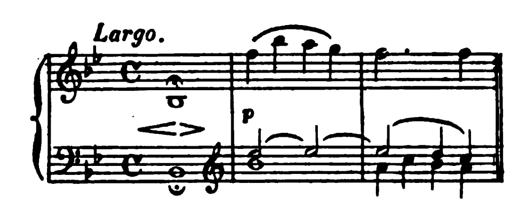
Ce dernier point d'orgue étant long par sa nature, le temps d'arrêt doit être, par conséquent, d'une durée relative. A l'exécution, Habeneck laissait tenir la note (en octave) des cors isolément, pendant tout le temps de l'arrêt, la considérant comme une tenue non interrompue par l'enchaînement.

On revint plus tard à la lettre, c'est-à-dire à la séparation de la note des cors. En effet, en ce qui concerne le point d'orgue qui se trouve quelques mesures auparavant, les entrées successives des cors, de la clarinette, du hautbois, indiquent évidemment une percussion progressive et ascendante pour les notes principales *fa, si, mi,* de l'idée mélodique rhythmée par les violons. Quant au dernier point d'orgue, l'attaque simultanée de la tenue du hautbois et du dessin

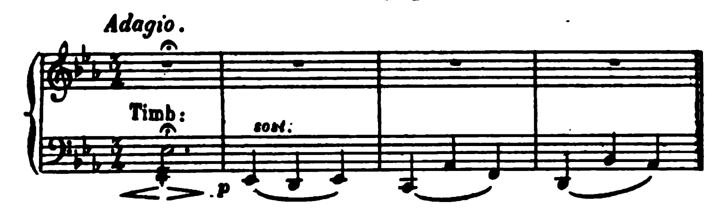
rhythmé qui l'accompagne, et qui se rencontre quatre mesures plus loin, précédée d'une mesure de silence, indique parfaitement le sentiment d'une percussion nouvelle après l'arrêt du point d'orgue.

Lorsque le point d'orgue est placé sur l'unité de mesure, l'indication des temps n'est obligatoire que si la tenue, conçue dans un mouvement lent, est accompagnée d'une nuance particulière, comme dans les exemples suivants :

HAYDN. 52e *symphonie.*

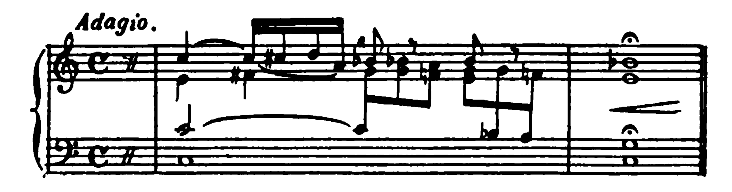


HAYDN. 50e *symphonie.*
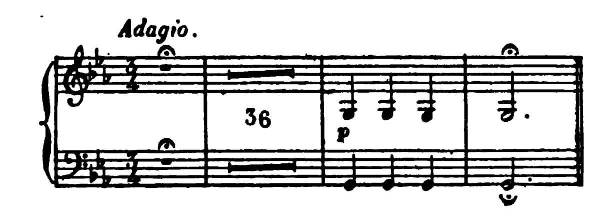


ou :

MOZART. *Idomeneo*, p. 404.
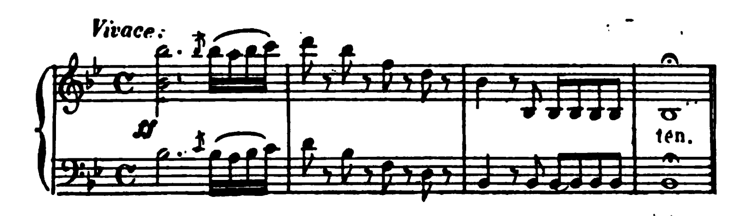


Autrement, si le mouvement est plus ou moins lent, mais la nuance égale surtout, c'est-à-dire sans altération aucune, il peut se faire que l'on n'ait qu'à marquer simplement l'attaque et l'arrêt de la tenue, sans tenir compte de la division de la mesure :

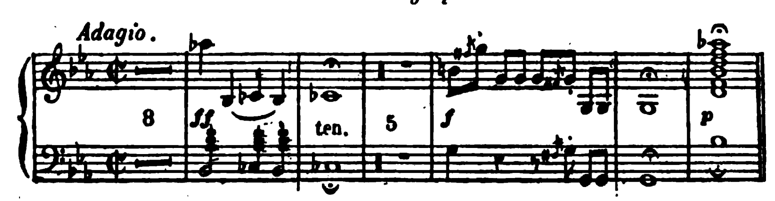
HAYDN. 30e *symphonie.*



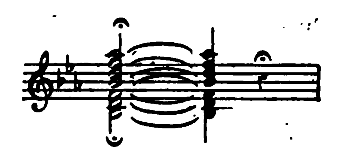
HAYDN. 27e *symphonie.*



HAYDN. 58e *symphonie.*
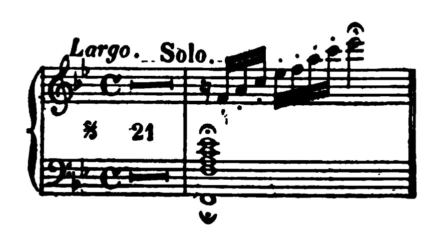


Bien que ces trois points d'orgue se trouvent dans les mêmes conditions, relativement aux nuances indiquées, le caractère du dernier est différent. Notre sentiment nous porte à le concevoir mesuré largement.
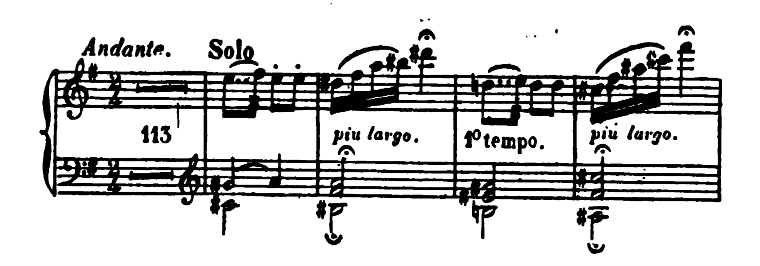


Dans certains cas, la terminaison d'un point d'orgue *piano,* effectué sur le troisième temps de la mesure, répond mieux au sentiment exprimé. Il existe, d'ailleurs, une différence sensible d'intention pour chaque terminaison. Sur le troisième temps, l'arrêt d'un point d'orgue s'indique d'une façon plus précise, en ce qui concerne la nuance *piano;* sur le quatrième, la terminaison se perd en expirant. Dans le *forte,* l'arrêt s'accentue d'une manière plus distincte et plus vigoureuse sur le quatrième que sur le troisième temps. Les deux premiers temps de la mesure se prêtent indistinctement à toute interprétation de nuance.

Un point d'orgue placé sur l'unité de mesure, mais gouverné par une ou plusieurs parties mesurées superposées, reçoit naturellement la division ou la subdivision que commande le rhythme contenu dans les parties mesurées.
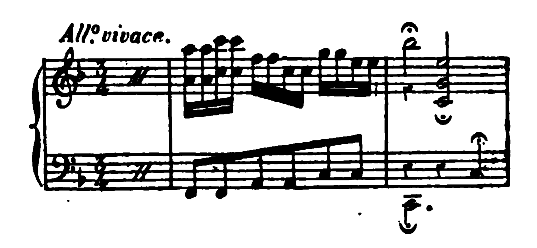
HAYDN. 52e *symphonie.*



HAYDN. 51ᵉ *symphonie.*
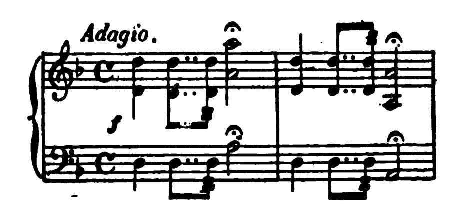


BEETHOVEN, 8ᵉ *symphonie.*



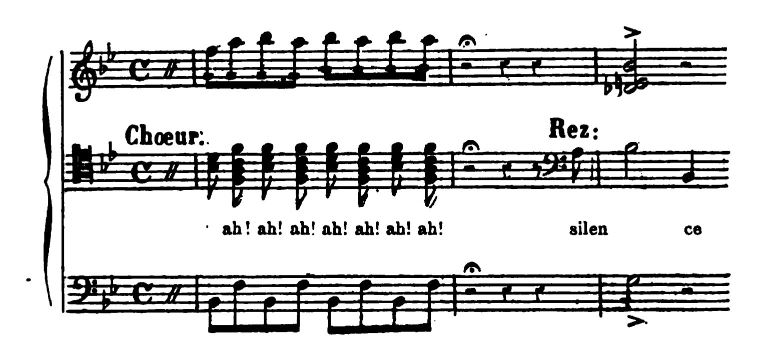
Quant à l'enchaînement, la mesure qui suit le point d'orgue est considérée comme mesure de début.

Le point d'orgue placé sur une demi-mesure exige naturellement les mêmes obligations :

HAYDN. 22ᵉ *symphonie.*



MEYERBEER. *Les Huguenots* (1er acte, n° 5).
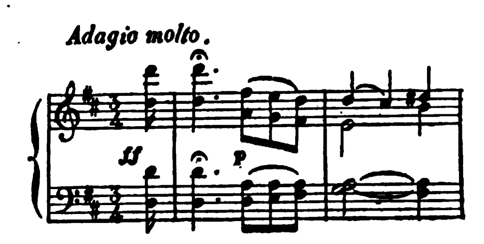


On sait que le principe de toute attaque (voire même le début d'un morceau), après un arrêt quelconque, est de marquer, comme signal, un temps ou un demi-temps « pour rien » (tel qu'on a coutume de dire). Lorsque cette obligation se trouve jointe à celle d'indiquer préalablement l'arrêt d'une tenue résultant d'un point d'orgue, le cas se complique évidemment et les difficultés qu'il présente sont de natures diverses. Ces difficultés proviennent généralement de la place même qu'occupe le point d'orgue.

Jusqu'ici il n'a été question que du point d'orgue surmontant l'unité de mesure ou la demi-mesure. Le point d'orgue placé sur une note quelconque au milieu d'une mesure rhythmée et composée de valeurs diverses, tel est le caractère des exemples qui vont suivre.
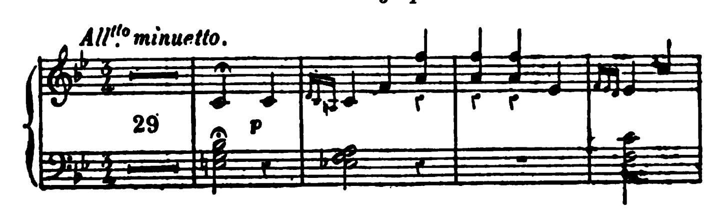
Lorsqu'un point d'orgue est enveloppé de valeurs plus ou moins brèves, une seule indication suffit pour marquer en même temps l'arrêt de la tenue et le

signal d'enchaînement. A l'aide de ce moyen l'interruption est moins longue et le rhythme de la mesure se trouve conservé :

BEETHOVEN. 2e *symphonie.*



HAYDN. 52e *symphonie.*
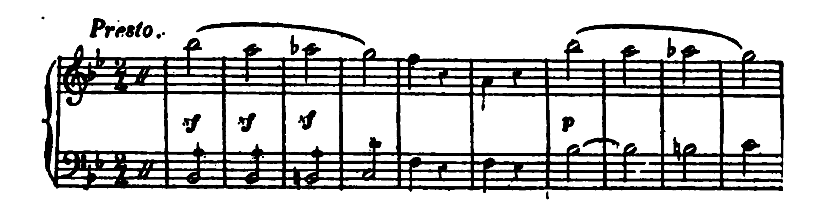


Le point d'orgue placé au commencement de la mesure, sur un silence dont la valeur représente l'unité de mesure, ne s'indique généralement qu'avec précaution, surtout s'il est précédé d'une mesure finissant à l'extrémité : *fortissimo.* Les conditions sont les mêmes pour le signe d'enchaînement. On l'interprète comme à l'ordinaire :

HAYDN. 52e *symphonie* (finale, 2e reprise).



Un *piano* subit, après une nuance *forte,* d'une certaine durée, exige la même précaution, pour l'indication du temps sur lequel commence la nuance *piano :*

HAYDN. 52e *symphonie* (même morceau).
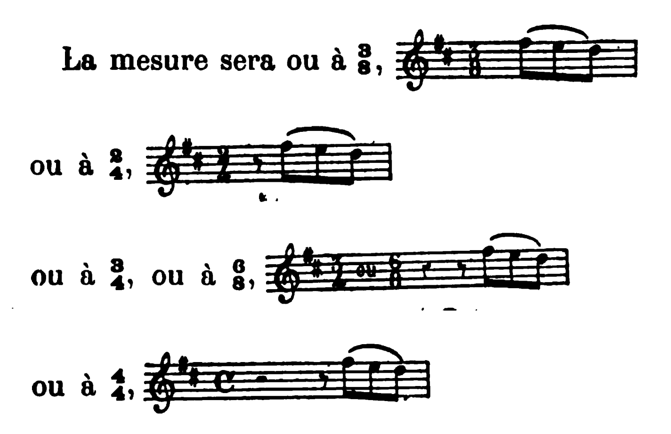


Le silence qui s'établit naturellement après l'arrêt de tout point d'orgue, sans y comprendre le temps affecté au signal d'enchaînement, est d'une durée arbitraire : le sentiment est, comme nous l'avons dit, le seul guide à suivre. L'interprétation de la durée de ce silence conventionnel repose par conséquent sur la nature, le caractère, l'expression du morceau ainsi que sur le style de l'auteur. Ce n'est donc qu'après avoir analysé, défini les divers points à résoudre que l'on peut ensuite les exprimer selon le sentiment qui leur convient.

On sait que l'attaque de la mesure de début d'un morceau ou d'une reprise quelconque s'effectue, soit sur le premier, soit sur l'un des temps suivants, si ce n'est sur une partie d'un des temps de la mesure. L'aplomb de toute attaque a naturellement sa base sur le premier temps fort de la mesure; règle géné-

rale. Le premier temps de la mesure doit donc toujours être compté et indiqué (lors même qu'il n'est point exprimé) puisqu'il est en réalité le point de départ de toute attaque, et qu'il détermine le rhythme de la phrase énoncée. Il est nécessaire de formuler quelques exemples de l'application de ce principe.

Supposons, comme étant donné pour le début d'une phrase mélodique, le passage suivant :

Pour caractériser le rhythme de ces trois notes isolées (le mouvement à part), il faut d'abord leur assigner une mesure.



Le rhythme est, comme on voit, différent, selon la nature et la durée du temps de silence qu'on lui attribue.

Maintenant, si l'on nous fait connaître la suite de la phrase, il sera facile d'établir le point de départ,

c'est-à-dire le temps fort, dont la durée détermine le *rhythme* des trois notes énoncées.

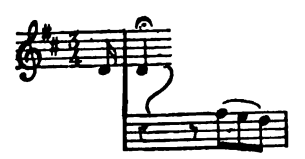


Cette durée, qu'elle soit représentée par une tenue ou par un silence, fait partie intégrale de la phrase, et la carrure s'établit à partir de son point de départ.



Le point d'orgue qui couronne la note n'est donc ici qu'une prolongation de la tenue. Sa durée, *ad libitum,* ne doit donc point porter préjudice au sentiment rhythmique de la mesure ternaire.

Autrement, si l'on suit la règle générale, qui est de « recommencer à battre la mesure après chaque point d'orgue », le sentiment rhythmique se trouve altéré, et, de plus, un silence inévitable s'établit entre la tenue et l'enchaînement de la mesure.



Rien de semblable n'est exprimé les deux fois que la phrase se rencontre.

(1) Cette note brève ne compte nullement.

(2) On a reconnu déjà, assurément, le motif de la symphonie en *ré* de Beethoven.

Mais prenons un autre exemple.

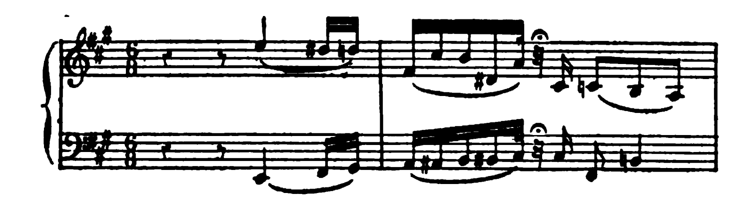


Ici le rhythme est celui de la mesure à deux temps inégaux, c'est-à-dire d'une mesure à trois temps, dont le temps frappé a le double de valeur du temps levé. L'aplomb de l'attaque, après le point d'orgue, le rhythme de la phrase, le sentiment du silence exprimé ultérieurement, la vitesse du mouvement, tout se présente ici de nature à concevoir la reprise de la mesure ; le temps d'arrêt du point d'orgue devient en même temps le signal mesuré d'enchaînement, ainsi que cela se produit deux mesures plus loin (voir le menuet de la cinquante-deuxième symphonie d'Haydn).

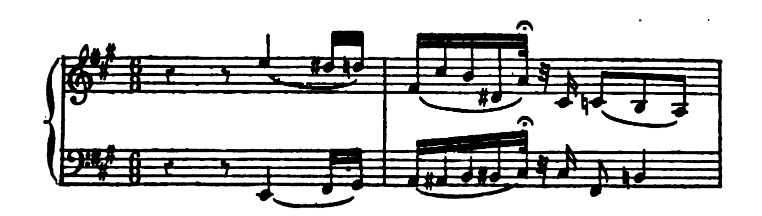
Lorsque le point d'orgue se trouve au milieu de la mesure, sur une partie quelconque d'un temps (note ou silence), on doit recommencer à battre la mesure, en subdivisant les temps, à partir seulement de l'endroit où est placé le point d'orgue.

Lorsque le point d'orgue est sur la première ou sur la deuxième partie d'une subdivision de temps, le signal de l'enchaînement s'effectue sur la subdivision du temps, au moment même où l'arrêt de la tenue ou du silence est indiqué :

H. Berlioz. *Roméo et Juliette* (3e partie).
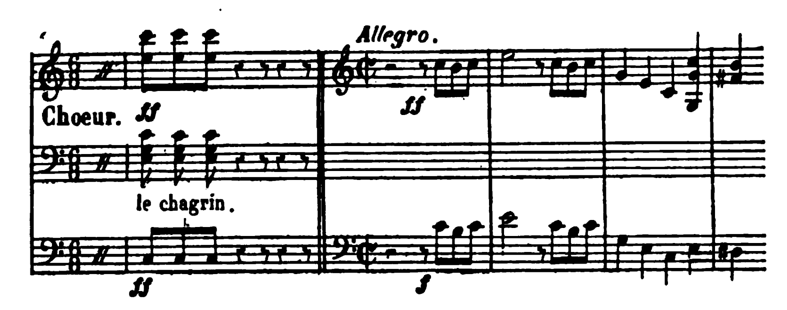


(Modification du texte précédent.)



Ces deux exemples, bien que différents d'effet, se battent de la même manière; l'archet, en se reposant, ici, sur la troisième croche de la mesure, doit indiquer, soit le silence, soit la tenue, après quoi on recommence à battre cette troisième partie du temps pour l'enchaînement de la mesure.

La sûreté d'exécution commande, dans certains cas, la suppression d'un ou de plusieurs temps de silence complétant la mesure, pour n'avoir à marquer que le temps destiné au signal d'attaque. Plusieurs raisons justifient cette manière de procéder. Citons quelques exemples :

MEYERBEER. *Les Huguenots.* Acte 1, n° 1.



Le premier temps, seulement, de la mesure finale du $\frac{9}{8}$ doit être marqué (car autrement ce serait battre dans le vide). Et si l'on veut indiquer le premier temps de la mesure suivante ₵, l'archet, venant d'exprimer déjà un premier temps, doit nécessairement se relever avant d'effectuer de nouveau le temps frappé, ce qui pourrait entraîner une fausse attaque, tandis qu'en n'indiquant que le temps levé de la mesure ₵, tout en tenant compte de la durée des silences, la sûreté d'exécution est certaine.
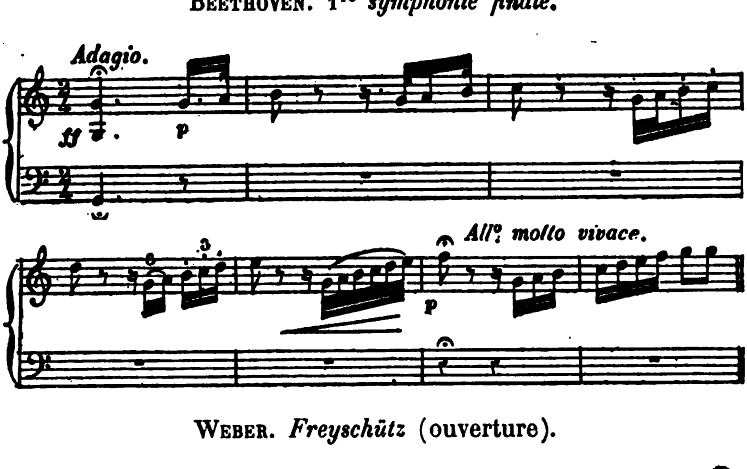
Il est établi en principe, ainsi qu'on l'a vu, qu'après tout point d'orgue on recommence à battre la mesure entière, ou un, ou plusieurs temps, selon que le point d'orgue est placé sur le premier ou sur un des temps suivants de la mesure. Tout principe repose sur l'ordre régulier des choses.

Lorsque par exception, ou par tradition, on ne suit pas le principe établi, c'est que par des raisons majeures, que l'on peut expliquer d'ailleurs, on rencontre certains avantages, une plus grande sûreté d'exécu-
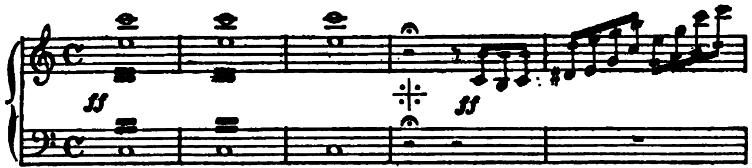
tion, ou qu'il se présente des considérations particulières. Ainsi, par exemple, après un arrêt, on est généralement certain d'une attaque pour laquelle il suffit d'un seul temps de signal. Mais si, d'après le principe, deux ou plusieurs temps de signal sont prescrits, l'attaque exige alors une plus grande précaution; et il est important d'apporter toute la clarté nécessaire pour indiquer les temps de silence mesurés qui précèdent l'attaque.

Appliquons à cet effet le principe aux deux exemples suivants; il en résultera naturellement une manière de procéder qui ne laissera pas que de présenter quelque danger.

BEETHOVEN. 1re *symphonie finale.*



WEBER. *Freyschütz* (ouverture).



La tradition, très-justifiée du reste, a depuis longtemps, quant au second de ces deux exemples, paré à tout accident. En effet, comme principe, les deux temps de la mesure ⁂ doivent être marqués, une fois la durée du point d'orgue écoulée; mais, d'après la tradition, et pour la sûreté de l'attaque, on n'indique simplement qu'un seul temps : le temps levé.

En ce qui concerne l'exemple A, le changement de mouvement, la manière différente de battre la mesure, après le point d'orgue, rendent l'application du principe assez compliquée. Cela nécessite certaines précautions. Il s'agit, en effet, de continuer à battre à quatre temps la mesure du point d'orgue, et d'arrêter la tenue sur le demi-soupir, après quoi le mouvement *allegro*, à deux temps, doit être déterminé en frappant de nouveau. Car le point d'appui ou de départ qu'établissent le rhythme et la carrure de la phrase repose essentiellement sur le premier temps de la mesure où commence le mouvement *allegro*. C'est par conséquent deux temps à marquer avant l'attaque de la gamme des premiers violons, tandis que le trait des violons, dans l'ouverture de *Freyschütz*, ne déterminant ni le rhythme ni la carrure interrompue par les silences ainsi que par le point d'orgue, l'attaque n'exige, comme signal, qu'un seul temps, indiqué simplement en levant.

CHAPITRE IV.

DES DIFFÉRENTES MANIÈRES D'INDIQUER LES NUANCES.

En ce qui concerne l'indication des nuances, c'est-à-dire de certains signes, réservés ou manifestes, de la part du chef, soit pour atténuer, soit pour faire ressortir des intentions, des effets d'exécution, comme pour les différentes manières de battre la mesure, la main du chef d'orchestre violoniste se prête évidemment mieux que toute autre aux innombrables fluctuations de sentiment auxquelles elle obéit. C'est surtout ici où le chef « joue de l'orchestre ». Il peut, en effet, lier d'une façon distincte les temps de la mesure, en arrondissant les mouvements de son bras, lorsque les temps correspondent directement aux liaisons exprimées; il les détache, au contraire, s'ils sont séparés; il les accuse plus au moins, selon le degré d'intensité qu'il veut obtenir; il leur imprime un degré de lenteur ou de vitesse, soit en agrandissant, soit en rétrécissant le cercle autour duquel les temps de la mesure sont marqués, et cela en rapport inverse des écarts produits par l'exécution, et de manière à rétablir le mouvement dans son caractère vrai. Enfin, plus l'archet « jouant de l'orchestre » donnera d'intentions à son jeu, et plus les exécutants auront à

redoubler d'efforts pour arriver à produire les intentions, les effets voulus par le compositeur et indiqués par le chef d'orchestre. On comprend qu'une communication, qu'un lien, réciproques entre le chef et son orchestre, sont indispensables.

Mais cette façon de « jouer de l'orchestre » n'est pas, comme on pourrait le croire, toujours en rapport exact avec l'exécution. Le chef semble même parfois aller à l'opposé des exécutants, lorsque, par exemple, il joue *piano* un *forte* qu'il cherche à atténuer, ou lorsqu'il accentue plus fortement un *piano* qu'il juge être trop *piano*.

Le rapport exact ne s'établit que lorsque, de part et d'autre, le sentiment est le même, et qu'il est observé dans l'ensemble avec la plus grande exactitude. C'est ainsi, par exemple, qu'une période d'un mouvement lent, à la nuance placide, mais dont le rhythme est contrarié, exige de la part du chef une régularité de mouvements, un calme correspondant au rhythme, à la nuance, au mouvement indiqués, et une uniformité constante dans la manière de battre les temps de la mesure (1). Dans ce cas, l'archet indicateur semble n'avoir qu'un espace restreint pour se mouvoir; les circonvolutions qu'il décrit s'opèrent en hauteur pour se mieux faire voir, et son action se trouve comme dégagée de la main qui dirige. Aux exécutants, alors, de répondre à ces marques distinctes, intentionnelles de l'archet; aux exécutants

(1) Comme pour le quatre temps (C, mi ♭) tenant le milieu de l'*adagio* de la symphonie avec chœur de Beethoven.

le soin de maintenir avec fermeté le rhythme énoncé, à eux d'exprimer la placidité de la nuance, d'observer la subdivision des temps sans contrainte, mais bien avec une liberté de sentiment qui leur permette d'exprimer l'expression vraie. Dans d'autres cas, l'archet se dérobe prudemment, et oblige ainsi les exécutants à porter une attention toute particulière sur l'indication d'un ou de plusieurs temps de silence, là où (on peut le prévoir) une entrée anticipée est à craindre. Ou bien l'archet s'arrête court, laissant l'orchestre à l'abandon, comme pour prévenir d'un temps d'arrêt à l'extrémité d'une mesure. Ou bien encore l'archet se redresse avec une énergie menaçante et à l'improviste, soit pour arrêter l'envahissement d'un mouvement qui déborde, soit, au contraire, pour donner une impulsion plus vive, plus accentuée au mouvement, en animant, en entraînant, en emportant l'orchestre au besoin.

Il est à remarquer que le temps levé convient également aux divers caractères qui se produisent ainsi qu'aux signes démonstratifs auxquels on a recours pour obtenir l'effet voulu. Aussi, le mouvement sera ou retenu ou précipité, selon que l'archet enchaînera avec plus ou moins de vitesse le temps levé avec le temps frappé; le résultat est moins certain si l'enchaînement a lieu du temps frappé aux temps suivants de la mesure.

On voit que nous voulons faire comprendre ce que peut ressentir et communiquer en même temps la main du chef d'orchestre violoniste. Berlioz s'est

appliqué à faire ressortir, en traitant « de la mécanique de son art », tous les avantages du « bâton de mesure », qui, selon lui, l'emportent beaucoup sur les inconvénients de l'archet.

Si le chef d'orchestre compositeur, partisan du bâton, ne sait apprécier ni la main ni le bras du chef d'orchestre violoniste, il n'en est pas de même pour ce dernier, et nous croyons que l'immense majorité des musiciens, et bien entendu tous les violonistes, comprendront nos réflexions et nos remarques.

Admettons pour un instant qu'un chef d'orchestre violoniste, en possession de l'archet, cherche à mettre en pratique la théorie exposée par Berlioz. Nous demanderons alors si cette théorie ne semblera point naïve, élémentaire, sinon insuffisante, par rapport aux innombrables ressources que possède le violoniste, et avec lesquelles nulle comparaison ne peut s'établir. Supposons, en effet, qu'en présence de certaines conditions d'exécution, nous suivions scrupuleusement les préceptes qui s'y rapportent. Par exemple, au début de la symphonie en *la* de Beethoven, où il s'agit d'indiquer et d'obtenir l'attaque *fortissimo* du premier accord, essayons d'appliquer la règle suivante : « Le bras et le bâton du conducteur étant levés de façon que sa main se trouve au niveau de sa tête, il marque le premier temps en abaissant la pointe du bâton perpendiculairement de haut en bas (*par la flexion du poignet*), autant que possible, et non en abaissant le bras dans son entier, etc. » ; il est bien certain que pas un chef d'orchestre violoniste

n'indiquera de la sorte une attaque pareille. Le bras conducteur aura, au contraire, une impulsion d'autant plus impérieuse que le signal sera donné avec une très-grande autorité.

Dans l'énumération des « qualités constitutives », jointes à « d'autres dons presque indéfinissables » que doit posséder le chef d'orchestre, et « en outre du talent spécial » dont il doit faire preuve, Berlioz oublie d'exiger de la part du chef d'orchestre les conditions d'exécutant, de violoniste particulièrement, comme un moyen infaillible de former « ce lien invisible qui doit s'établir entre lui et ceux qu'il dirige ».

C'est ce lien invisible, ce sont ces communications, pour ainsi dire à l'état latent, entre les exécutants et leur chef, qui ne peuvent être saisis par les auditeurs superficiels ou par les critiques trop sensibles à ce qu'on pourrait appeler le charlatanisme de l'archet. Ces derniers s'imaginent, à tort, qu'un chef ne « joue de l'orchestre » qu'en s'agitant, en faisant de grands mouvements et en prenant des attitudes inspirées. Sans doute, tout cela peut se produire à un moment donné, mais à la condition de n'être jamais que le résultat des obligations impérieuses commandées par les responsabilités de toute nature qui incombent au chef d'orchestre.

CHAPITRE V.

DU MOUVEMENT.

Le mouvement, considéré comme le degré de vitesse ou de lenteur, est plus ou moins précis, selon que les termes qui l'indiquent ont un sens plus ou moins déterminé (1). Les différents degrés du mouvement sont à l'appréciation du sentiment et du goût. Le caractère et l'expression des idées conçues règlent le mouvement qui doit être donné à la mesure.

Le mouvement a, pour ainsi dire, une pesanteur que l'on doit définir. Les circonstances à considérer sont semblables à celles d'un corps en mouvement qu'il faut étudier pour tenir compte de sa masse, de l'espace parcouru, du temps, etc., etc. Et cette différence dans le poids (si l'on peut s'exprimer ainsi) cause une différence dans la durée; ce qui fait que le même morceau, interprété par un petit nombre d'exécutants, dure moins de temps qu'exécuté par un très-grand nombre.

Le mouvement est soumis conséquemment à l'é-

(1) Voir « la Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne (nomenclature des mouvements, page 43), par E.-M.-E. Deldevez ».

mission du son. Nous en avons la preuve dans quelques exemples qu'on a pu remarquer : le *septuor* de Beethoven, exécuté à la Société des concerts par tous les instruments à cordes, dure plus de temps, bien certainement, qu'exécuté par sept instrumentistes; de même que le final du deuxième acte de *Guillaume Tell* durait plus de temps qu'à l'ordinaire, à l'époque où le nombre des choristes fut exceptionnellement augmenté. On se souvient également de l'exécution, au palais de l'Industrie (1844), par mille vingt-deux exécutants, de la Bénédiction des poignards, des *Huguenots*, etc., etc.

Or donc, la différence qui s'établit dans le mouvement résulte de la pesanteur du son; le mouvement est par conséquent en rapport direct avec l'instrumentation, c'est-à-dire avec les moyens à l'aide desquels l'émission du son s'exécute.

Le maintien rigoureux d'un mouvement quelconque est difficile à conserver, précisément à cause des différentes natures d'émission dont le son est susceptible. Ainsi, par exemple, l'attaque du son étant différente, selon qu'elle est produite par l'insufflation ou par la percussion, soit dans le *piano*, soit dans le *forte;* d'un autre côté, l'indication des temps de la mesure étant soumise, sans que cela paraisse, aux diverses natures d'émission vocale ou instrumentale, on conçoit, dès lors, qu'il est presque impossible d'éviter certaines fluctuations, si peu sensibles qu'elles soient, en présence de tant de conditions diverses. Prenons un exemple dans les *Huguenots*.

N° 1. *Ouverture* A.

Le mouvement de ce morceau est indiqué dans la partition d'orchestre : « *Pocco andante*. Métronome de Maëlzel. ♩ = 84. »

Aucune altération n'a été apportée à ce mouvement depuis l'origine; néanmoins, à l'exécution, on peut remarquer les fluctuations qui se produisent inévitablement : au début, l'émission un peu tardive, dans le *piano*, des instruments à vent; l'attaque vigoureuse, mais un peu lourde, des instruments de cuivre; l'émission plus facile et plus rapide aussi des flûtes, par suite de l'acuité des sons; la percussion instantanée, pour ainsi dire, des *pizzicati*, du *quatuor*, etc., etc., etc. Toutes ces considérations sont autant de difficultés pour maintenir un mouvement égal.

Du tempérament appliqué au mouvement.

La pesanteur du son résultant du nombre d'exécutants affecté à un ensemble quelconque, autrement dit, le poids de l'orchestre, telle est, en effet, la cause constante des fluctuations que subit forcément la mesure. Ces altérations se produisent de plusieurs manières et par différentes raisons.

L'importance de ce point exige une attention particulière.

Le chef d'orchestre peut, comme tout exécutant, observer avec exactitude la régularité de mouvement que détermine le métronome, mais à la condition expresse d'être commandé par ce dernier; il s'agit

simplement de suivre les battements réguliers du mouvement déterminé. L'action du bras est purement mécanique et sans nulle difficulté. Mais si cette action, — comme celle des deux violonistes dont il a été question plus haut, l'un jouant tandis que l'autre imite le premier, — si cette action, disons-nous, est produite par le bras sans le secours du métronome, sans voir ni sans entendre aucun battement de l'instrument, c'est alors que, bien certainement, il s'établira, dans les temps de la mesure indiquée de part et d'autre, une différence semblable à celle que nous avons signalée chez nos deux violonistes, quant à l'ensemble de l'exécution. Ici, d'un côté, la mécanique conservera sa régularité imperturbable, tandis que, de l'autre côté, le sentiment se mêlant à l'action du bras, il s'ensuivra une différence de mesure plus ou moins sensible. Le sentiment est, en effet, ce qui modifie la régularité absolue de la mesure.

Les diverses fluctuations qui se produisent alors occasionnent une certaine altération de la valeur respective du temps, laquelle altération peut justement se comparer au « tempérament », c'est-à-dire à la modification que reçoivent les intervalles.

Ce que nous entendons par « tempérament », relativement à la mesure, a une certaine analogie avec l'opération par laquelle on obtient les différences, très-légères, il est vrai, qui se produisent dans les intervalles. C'est également par de mutuelles concessions que l'on arrive, de part et d'autre, à la mesure dite de sentiment, par rapport à la mesure exacte,

ainsi que l'on parvient à la justesse relative, ou de sentiment, par rapport à la justesse absolue.

Ces concessions, nous le répétons, sont analogues à celles que nécessite le mouvement de la mesure, pour obtenir l'ensemble de toutes les parties qui concourent à l'exécution.

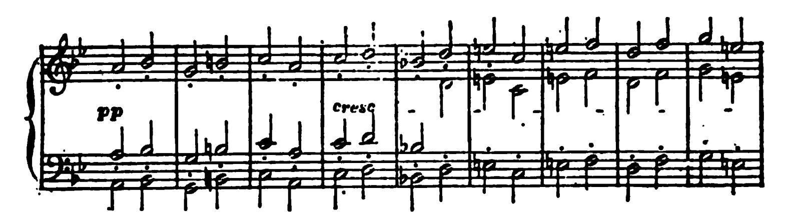
L'émission du son offrant des différences très-sensibles, selon la nature des instruments; la pesanteur du son étant différente selon le nombre des exécutants; la différence des attaques provenant du caractère des nuances indiquées; l'instrumentation, parfois chargée ou au contraire très-ménagée; le rhythme, compliqué ou simple, soutenu ou entrecoupé; la mesure, suivant qu'elle est simple ou composée, imposant une division ou subdivision des temps; le mouvement dit *a tempo* étant soutenu ou interrompu par des changements de mesure, de mouvement, par des silences ou par des points d'orgue; et, en ce qui concerne la partie chorale, les voix ayant une certaine similitude avec les instruments à vent, du côté de l'émission, de la tenue quelquefois trop prolongée du son, des respirations dont on doit tenir compte, de l'ampleur exagérée qui pèse parfois sur le mouvement; enfin, mille choses encore qui peuvent se présenter et que nous n'essayerons point d'énumérer, tous ces détails sont autant de causes inévitables de fluctuations de mouvement. Cependant ces fluctuations, si légères qu'elles soient, si imperceptibles qu'elles paraissent à l'oreille, le chef d'orchestre doit les saisir, les exprimer, les diriger

même, tout en maintenant, c'est-à-dire en conservant strictement le mouvement établi, soit en retenant, soit en cédant, soit encore en subissant volontairement certaines altérations de mouvement, sous peine de détruire et de compromettre l'ensemble de l'exécution, mais aussi avec cette réserve formelle de reprendre à la première occasion son initiative absolue, en un mot, la direction qu'il aura semblé abandonner ou céder pour un si faible espace de temps qu'il est presque inappréciable.

Toutefois, on ne peut méconnaître les obligations impératives que toute exécution commande; c'est ce qu'on peut appeler les lois de l'ensemble. L'habileté avec laquelle ces conditions sont observées prouve en faveur de l'exécution et de la direction.

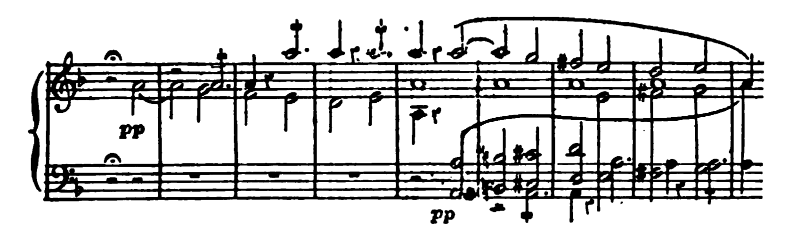
Quelques exemples concernant l'altération de la mesure, dans un mouvement déterminé, sont nécessaires pour apporter la plus grande clarté sur un point aussi minutieux. Nous citerons en premier lieu les deux passages suivants :

BEETHOVEN. *Symphonie en* si *bémol.*
(83e mesure de *l'allegro vivace* du premier morceau.)



Même observation concernant la progression semblable dans la 2e reprise.

BEETHOVEN. *Symphonie en* fa (282e mesure du *finale*).
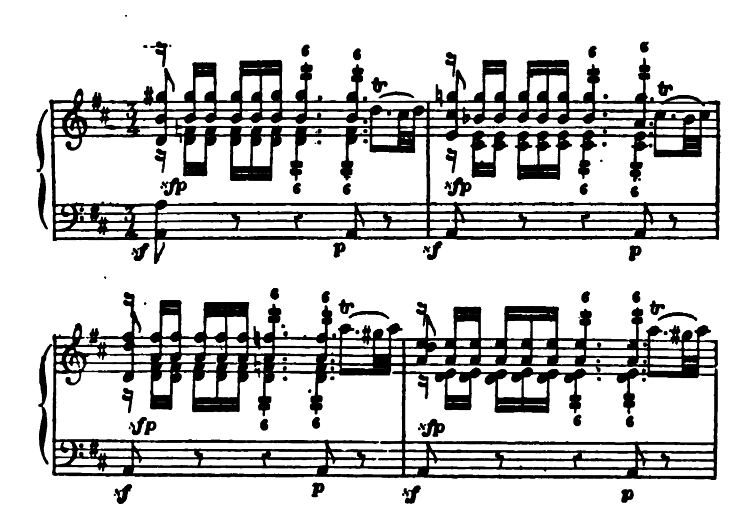


Le rhythme égal et soutenu de ces deux exemples devient de plus en plus pesant à l'exécution; cela amène insensiblement une ampleur de mouvement qui fait que les temps débordent pour ainsi dire de la mesure. Pour éviter un *ritenuto* progressif dans le mouvement établi, le bras conducteur doit donner une impulsion rigoureuse à chaque temps de la mesure. L'effet qui en résulte sur les exécutants est naturellement un sentiment de *pressé* de la part du chef. C'est en effet ce qui peut arriver si de part et d'autre on n'y prend garde.

Ces altérations de la durée exacte des temps respectifs de la mesure, causées par les variations incessantes du poids de l'orchestre, sont très-appréciables pour le bras conducteur; il n'en est pas toujours de même pour les exécutants. Car le chef d'orchestre, ayant des mouvements réguliers, peut observer plus d'exactitude dans l'indication des temps, que parfois les instrumentistes peuvent en mettre dans l'exécution, par suite de la variété des rhythmes et de la difficulté provenant de la quantité plus ou moins grande de notes exprimées dans chaque temps.

Dans cet autre exemple, si l'on apporte l'attention nécessaire à l'exécution, on appréciera bien certainement les conditions d'ensemble que nécessite chaque premier temps des mesures 29, 30, 31, 32 de l'introduction de la symphonie en *ré* majeur de Beethoven.

BEETHOVEN. *Symphonie en* ré *majeur.*
(29e mesure de l'introduction.)
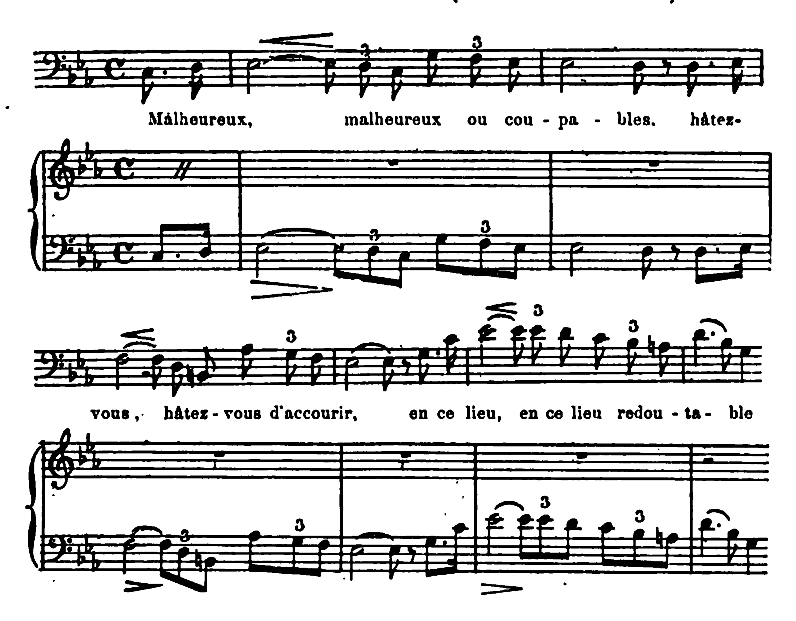


D'un côté, la précision de l'attaque *forte* de chaque accord exprimé par le quatuor sur le premier temps de chaque mesure; d'un autre côté, un plus grand temps de silence, au début de chaque mesure rhythmée des instruments à vent, occasionné par l'ampleur du temps que prend chaque accord du quatuor, telles sont les précautions qu'il faut apporter de part et d'autre, direction et exécution, pour obtenir un ensemble parfait.

Nous avons dit encore que les voix, ainsi que les instruments à vent, soutiennent et prolongent le son quelquefois au-delà de la limite marquée, contrairement aux instruments à cordes, qui parfois abandonnent le son trop tôt. On peut citer, à l'appui de cette assertion, le chœur du cinquième acte de *Robert le Diable,* de Meyerbeer.

A l'exécution, il se produit une différence sensible entre le chœur et l'orchestre. Les voix prolongent la tenue après laquelle une respiration est nécessaire, ce qui prend un très-grand temps sur le rhythme énoncé, et porte atteinte à l'égalité du temps ou division de la mesure. L'effet opposé se produit par les instruments à cordes. Ces altérations peuvent se noter ainsi :

MEYERBEER. *Robert le Diable* (chœur du 5e acte).



Les mouvements, en général, doivent être considérés selon l'application qu'ils reçoivent. C'est pourquoi, lorsqu'on altère, en plus ou en moins, les moyens d'émission employés par le compositeur, il est impossible de ne point porter atteinte aux mouvements qu'il a conçus.

On comprend combien est différent le même accompagnement, exécuté au piano ou exécuté à l'orchestre. Cependant, c'est ainsi qu'au théâtre se font les études d'un ouvrage. Les rôles sont appris, les ensembles sont répétés, la mise en scène est réglée... au piano! Aussi, quel changement cela occasionne lorsqu'on passe des répétitions au piano aux répétitions à l'orchestre! Les mouvements sont alors plus pesants et s'exécutent avec un plus grand temps. On se trouve en présence de nouvelles exigences : il faut compter avec le temps que réclame chaque signal d'attaque, soit pour les accords des récitatifs, soit pour les différents mouvements, soit pour toute espèce d'indication. Les accompagnements sont par le fait renforcés, les ensembles plus nombreux; l'émission vocale, poussée sans réserve, est alors lourde et lente; le jeu de scène plus large, l'espace entre chaque exécutant étant plus grand à la scène qu'au foyer, etc., etc. Enfin, l'initiative du chef d'orchestre s'exerce différemment que celle de l'accompagnateur.

Toutes ces considérations sont autant de causes qui influent sur le mouvement. L'accompagnateur, de son côté, ne saurait apporter trop de précautions,

d'attention, de volonté même, pour imposer un mouvement en prévision de tant d'exigences à venir.

Et comment les chanteurs ne seraient-ils point déroutés par le passage du piano à l'orchestre? L'initiative de l'accompagnateur est instantanée; elle pèse directement sur le chanteur : l'accompagnement est, à volonté, rigoureux ou complaisant, soit dans la nuance *piano,* soit dans la nuance *forte.* L'initiative du chef d'orchestre s'exerce à l'aide de signes de transmission; et, comme le chant commande et gouverne souvent l'accompagnement, l'orchestre ne peut répondre aux indications du chef qu'autant que le chant répond préalablement à ces mêmes indications. En d'autres termes, le pianiste accompagne, le chef d'orchestre fait accompagner. Ainsi, dans certains cas, l'accompagnateur donne l'impulsion, le mouvement au chanteur, par son initiative directe, tandis que, bien que le même mouvement soit indiqué au chanteur par l'initiative du chef d'orchestre, c'est le chanteur qui impose forcément le mouvement à l'orchestre, et cela quels que soient les efforts du batteur de mesure ou du « batteur de temps ».

Un côté non moins dangereux est à signaler ici : certains accompagnateurs, pianistes virtuoses, cherchent le *brio,* l'effet, le succès même dans l'exécution de l'accompagnement. Voulant soutenir, guider le chant, du moins à leur manière, ils martèlent certains rhythmes, accentuent *forte* certaines batteries qui, à l'orchestre, sont *piano* et liées, et qui, par con-

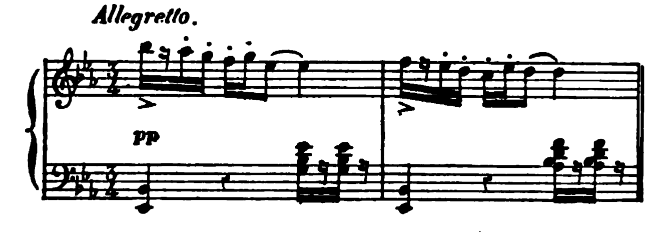
séquent, n'ont aucun caractère d'attaque ni de percussion, étant au contraire gouvernées par le chant. Les ritournelles, les rentrées, ils les exécutent en octaves, avec une grande puissance de son, quand bien même, à l'orchestre, un seul et faible instrument est employé comme *solo*. Ces inexactitudes, sous le rapport des effets produits par l'instrumentation à l'orchestre, sont très-nuisibles pour le chant; on habitue ainsi les chanteurs à un genre d'accompagnement qu'ils ne retrouvent pas à l'orchestre. La partition, réduite ainsi au piano par l'accompagnateur, est, il est vrai, des plus brillantes et très-habilement exécutée, mais en pianiste, et non interprétée en compositeur.

D'autre part, les mouvements pour les chœurs doivent être établis en prévision de certaines difficultés d'exécution qu'il est aisé de concevoir. D'après la disposition naturelle, au théâtre, l'orchestre étant placé en avant de la scène, l'émission du son des instruments arrive tardivement à l'oreille des choristes; il en résulte un retard qui occasionne un manque d'ensemble dans le mouvement et le fait « ballotter » (expression employée par Meyerbeer). Pour éviter ce défaut, il faudrait donner au mouvement exécuté par la partie chorale une impulsion telle que l'initiative du chef d'orchestre n'eût qu'à maintenir, pour ainsi dire, de son côté, le mouvement transmis, afin d'obtenir un ensemble irréprochable. Et l'excessive rigueur avec laquelle les indications du chef sont portées du côté de la scène,

afin de pousser, pour ainsi dire, la partie chorale, entraîne l'orchestre, lorsqu'il faudrait, au contraire, le maintenir sinon le retenir; car il s'agit de l'empêcher de dépasser le point que le chef d'orchestre juge convenable d'imposer comme limite, en quelque sorte, au chœur et à l'orchestre, pour obtenir l'ensemble de toutes parts.

Nous citerons un exemple qui se rapporte parfaitement à la question. La pratique nous a fourni en effet une fois de plus, et tout récemment, une preuve des plus convaincantes à l'appui de nos remarques. Le passage suivant :

J. Massenet. *Le Roi de Lahore* (acte II, n° 6).



présente, à l'orchestre, un rhythme qui demande à être clairement déterminé par l'indication des temps de la mesure. Le caractère de la mélodie est doux, tranquille et parfois indécis. L'exécution exige une grande précision de mesure pour obtenir l'ensemble des parties. — Et, cependant, le mouvement modéré, la nuance *piano*, les solos d'instruments à vent commandent une certaine réserve dans la manière ménagée, pour ainsi dire, avec laquelle il convient de marquer les temps. Mais, par contraste, le chœur

très-accentué, entrecoupé constamment, dialogué d'une façon brève et précipitée, réclame particulièrement une attention soutenue. — Si, pour la sûreté des attaques, le chef d'orchestre est obligé, à tout moment, de porter de côté son archet, afin de communiquer l'impulsion nécessaire, il en résulte, conséquemment, un désaccord complet, avec les conditions opposées qu'exige l'orchestre, susceptible de nuire à l'exécution, sinon de compromettre l'ensemble du morceau.

Il faut dire aussi que le mode de direction des études chorales d'un opéra, la nature des répétitions influent particulièrement sur l'exécution. On travaille, au foyer des chœurs, assis et la musique en main, comme au concert; cette disposition permet d'obtenir la sûreté d'exécution et l'ensemble de la partie chorale prise séparément. Au théâtre, la mise en scène divise le personnel chantant, et, pendant le cours des répétitions au piano, l'ensemble, la sûreté des attaques, l'exécution obtenue au foyer, tous ces résultats sont alors altérés sensiblement. Et lorsqu'aux répétitions générales il s'agit de donner le mouvement dramatique à la scène, en un mot, la vie à l'œuvre, c'est alors que le théâtre paraît être rebelle à l'orchestre, celui-ci n'ayant, il est vrai, les mêmes obstacles à vaincre, ce qui fait que sa marche est plus résolue et son initiative plus directe.

Du mouvement vrai.

La diversité des moyens d'exécution est évidem-

ment la cause des diverses variations que le mouvement est susceptible de recevoir.

Le mouvement vrai est par cela même difficile à saisir. D'abord, qui peut prétendre le connaître sûrement? L'auteur seul! répondra-t-on. Oui, sans doute, s'il s'agit du mouvement considéré comme résultant du caractère propre de l'idée qu'il a conçue. Mais, autrement, s'il s'agit du mouvement qui résulte des moyens d'exécution mis en jeu par le compositeur, c'est alors qu'il pourra se produire une certaine différence entre le mouvement conçu dans la pensée de l'auteur et le mouvement obtenu par le concours des interprètes, quel qu'en soit le nombre. L'auteur doit en effet compter avec les moyens d'exécution qu'il emploie.

Un auteur exécutant peut en faire la remarque aisément.

On voit souvent, par exemple, un pianiste compositeur venir exécuter avec orchestre tel morceau qu'il a joué seul préalablement, et être soumis lui-même aux exigences des divers moyens d'exécution auxquels il s'adjoint.

Quant à un auteur qui ne participe point à l'exécution de son œuvre, l'expérience seule peut lui donner la mesure de l'altération que sont appelés à subir les mouvements qu'l a conçus dans sa pensée. Pour le compositeur qui a dirigé au moins une fois l'exécution de ses œuvres, il n'y aura aucune surprise; il aura pu se rendre compte des obligations des différents organes qu'il fait parler et des divers modes

d'émission qu'il importe de distinguer. On voit quelle expérience il faut à un compositeur pour apprécier le mouvement réel qu'il peut obtenir des interprètes, toujours à cause de la pesanteur du son.

Le mouvement subit, en outre, l'influence de l'individualité de l'artiste; il dépend, en effet, aussi bien du sentiment que du tempérament, soit de l'exécutant, soit du compositeur. Aussi, l'interprète, soliste ou chef d'orchestre, doit-il s'identifier avec la nature de chaque auteur, de manière à se trouver en rapport de sentiment, et, s'il se peut, de tempérament avec le compositeur.

Mais ce procédé n'est pas sans difficulté, et toutes les natures ne sont pas aptes toujours à s'y soumettre. Et lors même que l'intention la plus sincère serait apportée par l'interprète, qui peut répondre d'une complète réussite? On juge naturellement selon les impressions que l'on éprouve; on interprète comme l'on sent; c'est pourquoi ce que l'un trouve trop lent, un autre le trouve trop vite. L'auteur lui-même n'est pas exempt de ces appréciations opposées les unes aux autres.

Il peut se faire, par exemple, que tel soliste compositeur exécute une œuvre à orchestre de sa composition. Les virtuoses surtout ne manqueront pas de s'exclamer : « Quelle œuvre admirable! quelle belle conception! c'est un vrai chef-d'œuvre. » Oui! « mais l'auteur l'exécute mal. Il laisse telle partie dans l'ombre; tel passage n'a pas l'éclat qu'on peut lui donner; il passe trop rapidement sur des intentions qui

peuvent être plus senties; il laisse languir certains rhythmes qui gagnent au contraire à être plus resserrés; il joue trop vite tel trait, trop lentement telle gamme; son jeu n'a pas, par conséquent, toute la netteté, toute l'égalité qu'il devrait avoir, etc., etc., mais quelle œuvre admirable! quelle belle conception! c'est un vrai chef-d'œuvre! »

Alors, après que l'on a encensé l'auteur, critiqué l'exécutant (ce qui n'est pas dépourvu d'une certaine adresse), il se trouve qu'un exécutant, un virtuose non compositeur, s'empare de cette composition remarquable et l'interprète à son tour.

Il n'est pas besoin de faire ressortir les différences que l'on aura à remarquer dans le mode d'une interprétation nouvelle. On les devine aisément. Elles seront dans un sens inverse, bien entendu, des critiques qu'on aura faites.

Il s'ensuit que les mouvements auront subi toutes les altérations que l'on juge convenables, et cela dans le but de faire valoir des effets, des beautés passées inaperçues, dit-on, et par admiration pour l'œuvre ainsi que pour l'auteur.

Telle est la façon d'expliquer les différences qui se sont parfois produites dans le mouvement pour certaines œuvres, et par rapport à l'époque à laquelle elles appartiennent.

Est-il vrai qu'on soit aussi peu certain du mouvement, en fait d'exécution, que du beau en fait de composition? Et, en ce qui touche particulièrement le mouvement, faut-il dire, comme Berlioz pour le « beau » :

« Où est la vérité? où est l'erreur? Partout et nulle part. Chacun a raison; ce qui est le *mouvement vrai* pour l'un ne l'est pas pour l'autre, par cela seul que l'un a été ému et que l'autre est demeuré impassible, que le premier a éprouvé une vive jouissance et le second une grande fatigue. Que faire à cela?... rien... mais c'est horrible. »

Non! il n'en est point ainsi, heureusement; le mouvement subit forcément certaines modifications qui sont toutes naturelles. De même que la justesse exacte est soumise au tempérament, le mouvement, de son côté, est soumis aux moyens d'exécution employés.

La justesse s'adresse au sentiment, à la nature de l'organe auditif; le mouvement dépend du moteur qui l'exécute. La mise en action de ce moteur quelconque est comme une sorte de tempérament qui occasionne au mouvement certaines variations. Par le fait, le mouvement est plutôt l'expression du caractère distinctif de l'idée conçue par le compositeur que l'expression de la durée absolue des temps qui composent la mesure. Plus l'expression de l'idée rendue est vraie, et plus le mouvement est exact.

Être en rapport de sentiment avec un auteur, c'est exprimer les intentions qu'il a conçues avec le plus d'exactitude possible. Le sentiment est dans le naturel des choses. Sentir et exprimer le vrai, tel est le résultat auquel on doit chercher à parvenir. Le rapport de sentiment ne peut exister de part et d'autre qu'autant qu'il s'établit une mutuelle communication des mêmes impressions.

Le mouvement général de l'exécution (c'est-à-dire le mouvement considéré dans son ensemble), indépendant du mouvement particulier et caractéristique des morceaux, consiste dans l'interprétation exacte de tout ce qu'on ne peut indiquer, et que le sentiment seul peut découvrir. L'altération en plus ou en moins de la durée des valeurs représentées, des silences exprimés; les fluctuations de mouvements; les interruptions plus ou moins marquées, telles sont les principales considérations dont il faut tenir compte, et à l'aide desquelles se forme, pour ainsi dire, le « mouvement général de l'exécution ».

En résumé, pour définir et interpréter les mouvements avec le plus d'exactitude possible, il faut s'identifier avec la nature de l'auteur et le caractère propre de l'œuvre que l'on entend ou que l'on interprète.

Des diverses altérations de mouvement.

A côté de la question de l'interprétation des mouvements, il faut placer celle de l'interprétation des différentes altérations de mouvement, comme, par exemple : *ritenuto, ritardando, allargando, accelerando,* etc., suivis ordinairement de la reprise du *tempo* 1°.
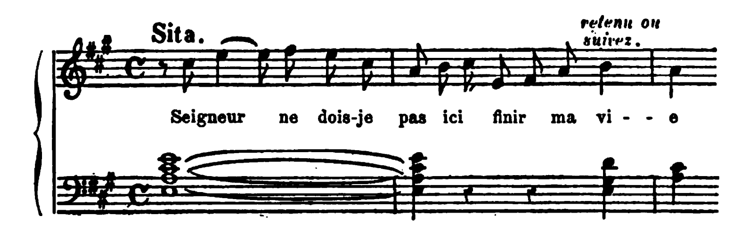
Il importe pour cette question, comme pour la première, de s'entendre de part et d'autre, auteurs et exécutants, sur la nature des diverses altérations

indiquées, et sur l'interprétation qui leur convient. Il faut ici, comme pour toutes choses, si l'on veut arriver au but proposé, « la perfection d'exécution »; il faut, d'un côté, trouver l'indication précise des intentions voulues par le compositeur, de l'autre côté, obtenir l'interprétation exacte de ces mêmes intentions. Car, en ce qui touche les altérations de mouvement, il se rencontre des différences sensibles dans les différents termes employés généralement. Ainsi, par exemple, il ne faut pas confondre : *ritenuto* ou *ritardando* avec *poco lento, accelerando* avec *più vivo,* c'est-à-dire une altération progressive avec une altération immédiate. Ces différences font naître du côté de l'interprétation des difficultés que l'on conçoit aisément. Elles créent en outre des erreurs qui souvent sont la cause d'une mauvaise exécution.

Ces remarques, on peut les apprécier par le souvenir qu'ont laissé certains exemples. Mais cherchons à énumérer les principaux genres d'altérations que le mouvement est susceptible de recevoir.
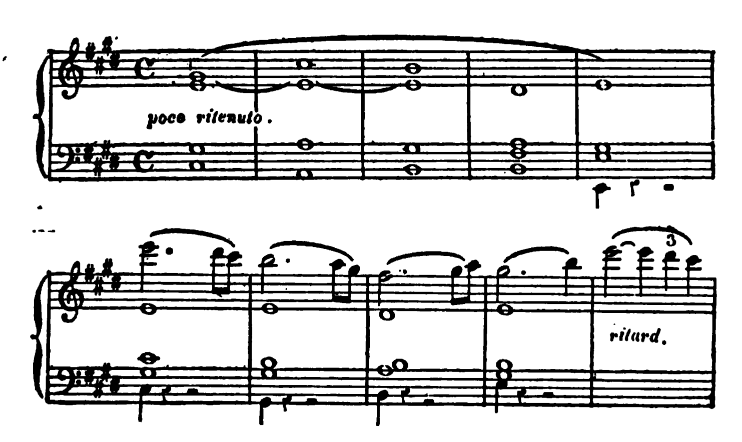
Le *ritenuto* est généralement employé comme altération du mouvement principal d'un morceau (*tempo* 1°), pour retenir soit un temps, soit plusieurs temps d'une mesure, soit une mesure entière; rarement le *ritenuto* s'étend davantage. Moins il embrasse de temps, plus son effet est immédiat. Placé sur l'avant-dernier ou sur le dernier temps de la mesure, à la fin d'une phrase, le *ritenuto,* ou bien encore le *suivez,* équivaut presque à un point d'orgue non prolongé :

MASSENET. *Le Roi de Lahore.*



plus il a d'étendue et plus il se confond avec le *ritardando*. Alors son effet n'est plus immédiat, mais progressif :

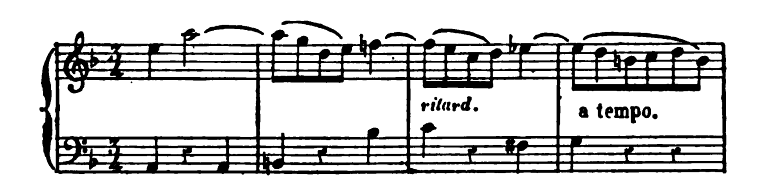
MENDELSSOHN. *Songe d'une nuit d'été* (ouverture).



Le *ritardando* est, en effet, employé comme une altération du mouvement principal d'un morceau (*tempo* 1°) pour retarder progressivement, soit un temps, soit plusieurs temps, soit plusieurs mesures. Lorsqu'il n'embrasse qu'une mesure d'un morceau dont le *tempo* 1° est vif et rhythmé, le *ritardando* équi-

vaut à un *ritenuto;* son effet progressif est alors peu sensible, par cela même que le rhythme est maintenu. Il se confond presque avec les indications de *meno mosso* ou de *poco lento,* témoin la mesure marquée *ritardando* dans le premier *allegro* de la symphonie en *fa* de Beethoven :

BEETHOVEN. *Symphonie en* fa.



L'élan que donne la phrase rhythmée *cantabile* au dessin de basse qui accompagne la mélodie, rend très-difficile d'exécution ce *ritardando,* considéré d'une manière progressive. En effet, le caractère du mouvement du morceau indique naturellement un retard peu sensible, tout en conservant néanmoins le rhythme suivi de la phrase mélodique. C'est pour ces deux raisons que le *ritardando* indiqué s'effectue à l'exécution presque comme un *poco più lento* appliqué d'une manière soutenue et rhythmée à la mesure entière.

Ce passage, pour être bien exécuté, exige une certaine étude. Il a été dès longtemps l'objet d'une attention particulière. Diverses appréciations ont été émises par différents auteurs.

Voyons ce qu'en pense Wagner.

« Un soir, dit-il, à Dresde, j'assistais avec Mendelssohn à l'exécution de la symphonie en *fa* de Beethoven par un orchestre que dirigeait feu le maître de chapelle Reissiger. Je croyais être tombé d'accord avec mon collègue, qui m'avait promis de ralentir la mesure à certains passages. Mendelssohn me donnait complétement raison. La symphonie commença. A la troisième phrase, je tressaillis en m'apercevant que l'on suivait le rhythme traditionnel; mais avant que j'eusse le temps d'exprimer mon mécontentement : « A la bonne heure! bravo! » me dit Mendelsshon en souriant et en balançant la tête d'un air approbateur. Ma surprise se changea en stupeur..... la distraction de Mendelssohn me fit soupçonner que l'appréciation de certaines choses lui échappait. »

Cela est peu probable. Ce qui est admissible, c'est que Mendelssohn préférait, peut-être, au *ritardando* le maintien du mouvement.

Plus loin Wagner ajoute :

« Une aventure semblable à celle de Reissiger m'arriva peu après, — et, cette fois encore, à l'occasion du même passage de la *huitième symphonie,* — avec un autre célèbre chef d'orchestre, un de ceux qui ont succédé à Mendelssohn dans la direction des concerts de Leipzig. Celui-là aussi était entré dans mes vues et m'avait promis de ralentir convenablement la mesure de ce passage, à un concert où il dirigeait l'orchestre, et auquel il m'avait invité. Il ne me tint pas parole, et s'en excusa d'une assez singulière façon : il m'avoua en riant que, par suite des préoc-

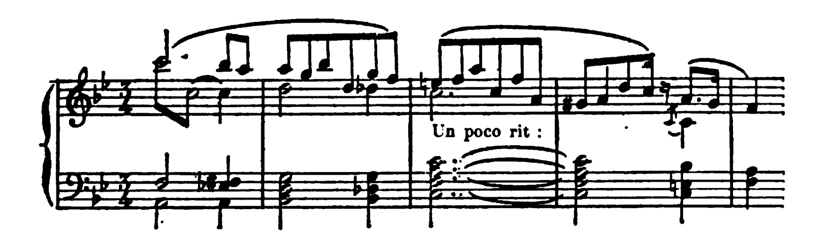
cupations de toutes sortes qui l'avaient assiégé, en sa qualité de direteur du concert, ce n'était qu'une fois l'exécution commencée qu'il s'était souvenu de la promesse qu'il m'avait faite..... »

Cette excuse n'est pas digne d'un véritable artiste, et, d'un autre côté, on ne peut porter l'accusation, nous ne dirons pas d'ignorer ce *ritardando* (ce serait ignorer l'œuvre elle-même), mais d'oublier simplement cette intention, dont le caractère est si accentué et la physionomie de l'idée mélodique si distincte. Nous croyons plutôt que le chef aura voulu tout bonnement éluder la difficulté; ou bien, comme le dit Wagner : « Accoutumé comme il l'était à l'exécution rapide du morceau, l'orchestre se serait trouvé complétement dérouté si on lui eût brusquement imposé le rhythme modéré, rhythme qui, naturellement, impliquait une exécution toute différente. »

Le *ritardando* employé à la fin d'un morceau comme, par exemple, à la Lully, à la Hændel, etc., est remplacé souvent, dans la musique moderne, par l'*allargando;* l'effet de ce dernier se confond plus encore avec un retard immédiat, tel que : *più lento, meno mosso,* etc., auquel est ajouté, comme couronnement, une espèce de point d'orgue final.

Le *ritardando* ou le *ritenuto* progressif employé dans un passage peu rhythmé et pour un plus grand temps, c'est-à-dire pour plusieurs mesures, présente un caractère d'indécision qui rend son interprétation incertaine; il est toujours d'une exécution difficile :

E. DELDEVEZ. 1re *symphonie.*



L'exemple que nous donnons ici est motivé par le souvenir personnel qui s'y rattache. Qu'on me permette de le citer. A l'exécution de ma première symphonie, dirigée par Habeneck, à un concert que je donnai au Conservatoire, et où il n'y eut, à vrai dire, qu'une seule répétition, Habeneck ne m'ayant pas promis de retenir ce passage, je lui pris le bras pour lui faire apercevoir qu'il sautait par-dessus mon indication. Sans tenir compte de l'observation : « Laisse-moi faire, me dit-il; il vaut mieux conserver le mouvement! Vois Beethoven; c'est dans sa cinquième symphonie où l'on voit apparaître pour la première fois un *poco ritardando*. Tu n'en es pas là! » Certes, il avait raison; et j'avoue qu'aujourd'hui, j'aurais à diriger ma symphonie, que je glisserais rapidement sur ce *ritardando,* de manière à ne pas détruire le caractère du mouvement *allegro*.

Quant à la remarque faite par Habeneck, elle offre matière à réflexions. Il est en effet curieux de constater, dans l'œuvre symphonique de Beethoven, cette réserve, allant jusqu'à l'exclusion de toute espèce

d'altérations de mouvement. Les seules que l'on rencontre sont :

— Le *poco ritardando* du scherzo de la symphonie en *ut mineur ;*

— Le *ritardando* de la symphonie en *fa ;*

— Le *sempre più all°, più stretto* du finale de la symphonie en *ut mineur.*

— Le *sempre più stretto* du scherzo de la symphonie pastorale.

Ces deux dernières équivalent à l'*accelerando.*

Dans la symphonie avec chœurs on compte de fréquents changements de mouvement, outre les altérations suivantes :

— Dans le premier morceau, le *ritardando* exprimé à l'extrémité de la mesure ;

— Dans le scherzo, le *stringendo* de la *coda ;*

— Dans le finale, le *ritenuto,* arrivant par degrés à un *poco adagio,* lequel est brusquement coupé par le *tempo* 1°.

On doit encore admirer chez Beethoven la précision des indications, ainsi que le judicieux emploi des signes caractéristiques qui accompagnent la notation et rendent le texte d'une clarté remarquable. On ne rencontre, en effet, aucun signe équivoque. Aussi n'admet-il point l'indication du *sforzato,* si souvent employé de la manière suivante > par les Italiens. Ce signe est presque toujours incertain. Selon l'étendue qu'on lui donne, il exprime, soit une attaque instantanée, soit un *diminuendo,* mais alors sans aucune attaque, ce qui n'est pas toujours ob-

servé. L'indication *sf* est sans contredit préférable au signe >, que les copistes et les graveurs reproduisent souvent différemment que les auteurs.

En sens inverse, le signe <, exprimant le *crescendo,* n'est pas susceptible d'erreur.

Une question difficile à résoudre est assurément celle d'établir une juste proportion dans la composition d'un orchestre. Tous les auteurs, tous les maîtres ont écrit pour l'orchestre qu'ils ont trouvé établi à leur époque. Ils ont rencontré souvent des éléments divers, surtout dans ce que l'on nomme l' « harmonie » de l'orchestre, dont ils ont tenu compte, à en juger par la tablature si variée que nous offrent les partitions de leurs œuvres.

Ainsi, pour ne remonter qu'à nos classiques illustres, à cette « trinité » de l'art, Haydn, Mozart, Beethoven, nous voyons, à cette époque, l'orchestre composé de façons diverses quant à l' « harmonie » particulièrement.

Voici quelle est la formation de la partition des trois grands maîtres de la symphonie :

	HAYDN.	MOZART.	BEETHOVEN.
Quintette.	Premier violon. Second violon. Alto. Violoncelle. Contre-basse.	Idem.	Idem.

	Haydn.	Mozart.	Beethoven.
Harmonie.	Une flûte.	Quelquefois 2 flûtes.	Toujours 2 flûtes.
	2 Hautbois.	Toujours 2 hautbois.	Toujours 2 hautbois.
	2 Clarinettes (rarement).	Quelquefois 2 clarinettes.	Toujours 2 clarinettes.
	2 Cors.	Idem.	Quelquefois 3 et même 4 cors.
	Quelquefois 2 trompettes.	Idem.	Toujours 2 trompettes, quelquefois 1, 2, et même 3 trombones.
	2 Bassons.	Idem.	Toujours 2 bassons.
	Une paire de timbales	Idem.	Toujours une paire de timbales.

L'emploi des instruments nouveaux, tels que : cor anglais, clarinette basse, pistons, saxhorns, saxophone, etc., qui sont venus successivement compléter chacune des familles formant l'« harmonie », a nécessité l'augmentation du nombre des instruments à cordes, mais généralement d'une manière que l'on peut dire réservée. Aujourd'hui, on est arrivé à plus du double du nombre représentant autrefois le « quintette », par suite de l'adjonction de la batterie, c'est-à-dire grosse caisse, cymbales, tambour, triangle, etc. — Voici la composition de l'orchestre de l'Opéra depuis 1830 :

12 Premiers violons.
11 Seconds violons.
8 Altos.
10 Violoncelles.
8 Contre-basses.
2 Flûtes.
2 Hautbois.
2 Clarinettes.
4 Bassons.
2 Trompettes.
2 Cornets à pistons.
4 Cors.
1 Ophicléide.
2 Paires de timbales.
1 Triangle.
1 Tambour.
1 Grosse-caisse.
1 Paire de cymbales.

On peut citer comme une exception l'orchestre de la Société des concerts, où ne figurent que rarement les trombones et presque jamais la batterie, composée cependant de :

15 Premiers violons.
14 Seconds violons.
10 Altos.
15 Violoncelles.
10 Contre-basses.

D'après l'aperçu qui précède des principales transformations par lesquelles l'orchestre est arrivé successivement à sa composition actuelle, il est, comme on doit le comprendre, difficile d'établir des proportions parfaites, sous tous les rapports, dans chaque famille d'instruments, afin d'obtenir cette pondération si importante entre le « quintette » et l' « harmonie » de l'orchestre. Il est incontestable que les maîtres ont toujours su tirer un parti merveilleux de l'orchestre qu'ils ont trouvé établi à chaque époque, sans compter les progrès qu'ils lui ont fait faire par toutes les innovations que nous leur devons. Mais on ne saurait méconnaître les résultats produits par la perfection d'exécution à laquelle on est parvenu aujourd'hui.

On ne peut nier que bien des effets, bien des avantages, ainsi que des jouissances ignorées alors, résultent quelquefois de la transformation même de l'orchestre et de la perfection d'exécution. Et nous sommes tellement habitués aux effets obtenus par le progrès, que cela nous semble avoir dû exister toujours. Cependant, on est arrivé insensiblement à

considérer la cause des effets d'exécution comme faisant partie du domaine de l'art d'écrire.

On ne saurait néanmoins apporter certaines modifications dans la composition de l'orchestre sans toucher d'une manière ou d'une autre, soit en bien, soit en mal, à la nature des conceptions premières des auteurs. Quelques exemples sont nécessaires pour développer notre pensée.

La puissance du « quintette » jointe à la perfection d'exécution est reconnue comme indispensable pour les ouvrages de Glück, de Mozart, de Weber, etc. Pour *Don Juan,* à l'Opéra, on peut, en effet, renforcer le « quintette » avec avantage, tant l'intérêt se trouve porté de ce côté, ce qui permet d'obtenir alors une puissance à peu près égale, mais de nature différente à celle obtenue par l'instrumentation moderne. Il en est de même pour les œuvres symphoniques. Mais, pour les ouvrages modernes, il n'en saurait être ainsi. Une disposition particulière du « quintette » — et que l'on rencontre surtout chez Meyerbeer — consiste à employer les instruments à cordes à l'unisson, tandis que les instruments à vent complètent l'harmonie des accords. Il est impossible, dans ce cas, d'augmenter la puissance du « quintette » sans porter préjudice à l' « harmonie ». Cela se conçoit, car la pondération cesserait d'exister et l'effet serait compromis. Ce qui est avantageux d'un côté est nuisible de l'autre.

D'ailleurs, il est nécessaire de ne point dépasser la puissance donnée au « quintette », dans la crainte

de rendre l'accompagnement du chant trop pesant, d'exprimer les mouvements avec trop de lourdeur et d'ôter à l'orchestre, par cela même, la possibilité d'accompagner *piano*. Quant à prétendre que l'emploi des instruments de cuivre, et de tant d'autres, nécessite un renfort de cordes, c'est une erreur. Ces instruments nouveaux, de timbres différents, forment des sonorités nouvelles, mais n'augmentent pas le poids de l' « harmonie », du moins de manière à détruire complétement la pondération que doit avoir tout orchestre.

Berlioz n'est point de cet avis, en principe, du moins; il fait cependant une distinction dans sa proposition qui nous donne gain de cause. Pour obtenir l'équilibre dans un orchestre de grand opéra, « il faudrait au moins, dit-il, quinze premiers violons, quatorze seconds, dix altos, douze violoncelles et huit contre-basses, *qu'il serait bon de ne pas employer dans tous les morceaux dont les accompagnements doivent être très-doux* ».

Cette combinaison amènerait à distinguer, comme anciennement, le petit orchestre du grand orchestre, ainsi que le petit chœur du grand chœur, division qui n'est plus en usage aujourd'hui. L'orchestre de la Société des concerts prouve d'ailleurs que la variété et l'opposition des nuances peuvent s'obtenir sans ce moyen primitif.

Si les conditions d'exécution au théâtre et au concert sont différentes, c'est que les œuvres par elles-mêmes, opéra et symphonie, sont différentes aussi.

Pour ces raisons, « les compositeurs doivent presque forcément y avoir égard et ne pas instrumenter leurs partitions dramatiques absolument de la même manière que les symphonies, les messes ou les oratorios destinés aux salles de concerts et aux églises ».

CHAPITRE VI.

DU RÉCITATIF.

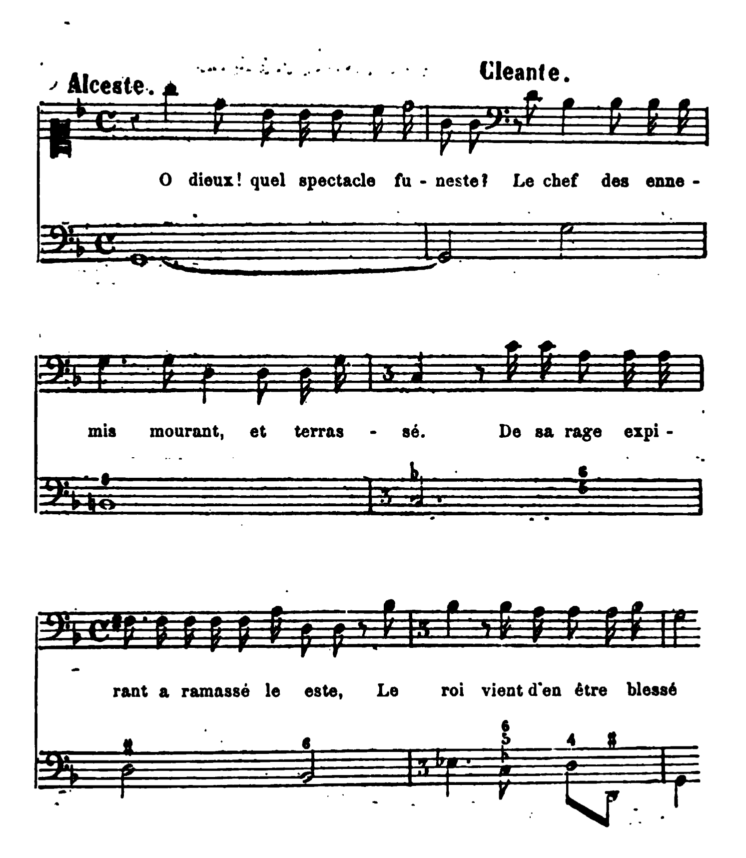
Dans le récitatif, la mesure ne se bat pas toujours d'une manière régulière et suivie; une très-grande variété se produit dans les indications de la mesure (division et subdivision des temps), par suite des divers caractères du récitatif. Les difficultés que présente ce genre de composition se compliquent suivant le mode d'écriture particulier de chaque auteur. La notation se distingue, en effet, par des différences que l'on peut classer ainsi que les diverses espèces du récit. Selon les époques, les compositeurs ont donné au récitatif un caractère et une physionomie qu'il convient d'apprécier.

Le récitatif de Lully et de Rameau (pour ne remonter qu'à cette époque) est l'expression rhythmée de la diction naturelle des paroles. Il est noté soit à quatre, soit à deux, soit à trois temps (mesures simples ou composées), suivant la mesure des vers et le mouvement qu'ils comportent. L'harmonie soutenue de la basse chiffrée (basse continue), entrecoupée de dessins mesurés, accompagne généralement ce genre de récit. Les indications de la mesure, la division
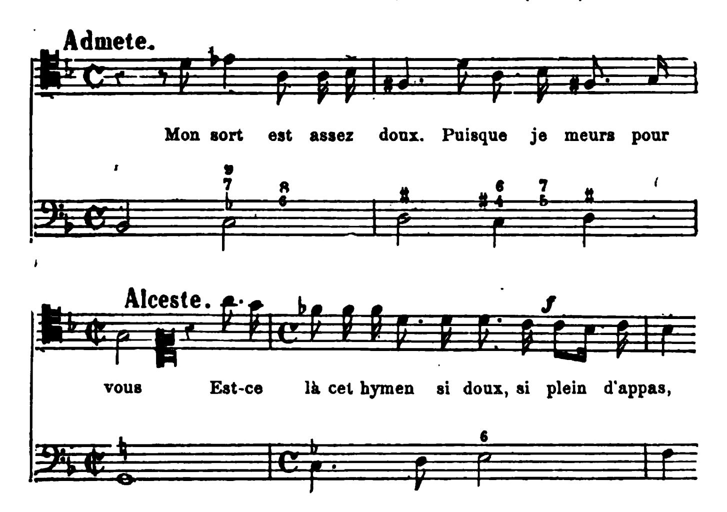
simple, la subdivision des temps, doivent par conséquent se marquer d'une manière suivie, comme dans les morceaux, mais naturellement avec moins de rigueur.

Le mouvement est le même pour chacun des temps des différentes mesures employées.

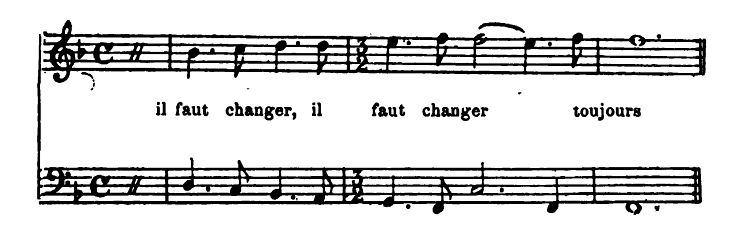
LULLY. *Alceste.* Acte II, scène VIII (*duo*).
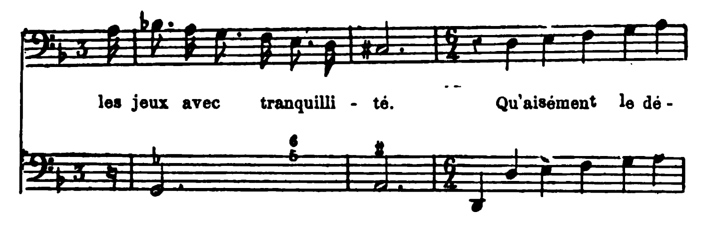


LULLY. *Alceste.* Acte II, scène VIII (duo).



LULLY. *Alceste.* Acte I, scène IV.



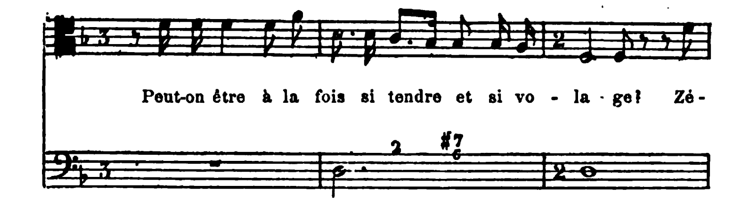
LULLY. *Alceste.* Acte I, scène V.
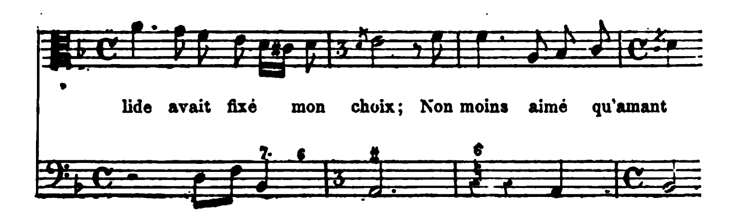


Si l'on s'en rapporte aux « *Souvenirs d'un musicien* », d'Adolphe Adam, le mouvement ainsi que la division des différentes mesures employées dans le récit auraient été justement définis par Gossec, en présence de Rameau. A l'une des répétitions de la *Guirlande,* « acte de ballet mis en musique par Rameau et exécuté pour la première fois par l'Académie de musique au mois de septembre 1751, » Gossec, chef d'orchestre, aux prises avec certaine difficulté d'enchaînement, se serait exprimé ainsi : « Il y a, dans ce passage, trois changements de mesure de suite; c'est une division de tant de notes par temps. Une mesure à quatre temps, une à deux temps et une à trois-deux. C'est d'abord une noire par temps pour la première mesure, puis deux noires par temps pour les deux autres : le mouvement ne change pas, ce n'est que le rhythme et la division. »

Cette appréciation, vraie en principe, ne peut néanmoins s'appliquer à aucun exemple de la *Guirlande.* Dans cet « acte de ballet », la mesure à $\frac{3}{2}$ ne figure nullement; la mesure à $\frac{3}{4}$ est seule représentée. En voici un exemple :
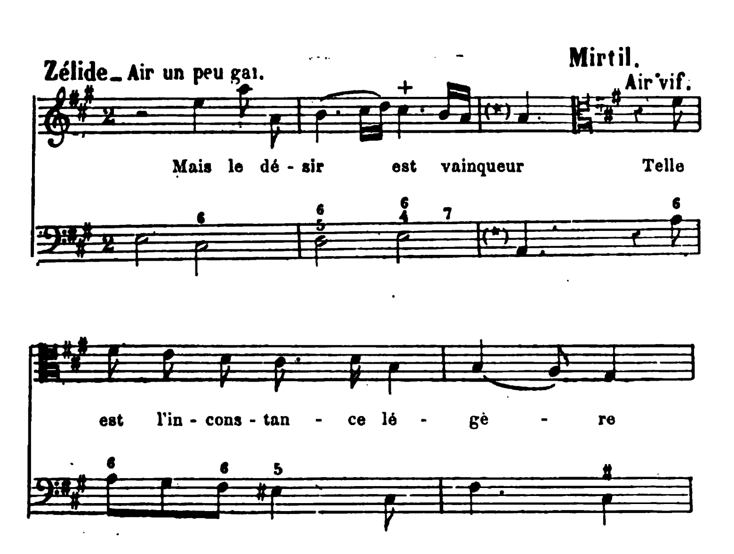
RAMEAU. *La Guirlande.* Scène I.





Mais il existe dans la *Guirlande* un point où l'absence de toute indication de mesure a dû, à cette époque, créer un embarras : c'est l'omission de la division à $\frac{6}{8}$ pour la mesure de l'*air vif* de l'exemple suivant.

RAMEAU. *La Guirlande.* Scène IV.



Il y a évidemment ici corrélation entre la valeur de chaque temps binaire ou ternaire des mesures à $\frac{2}{2}$
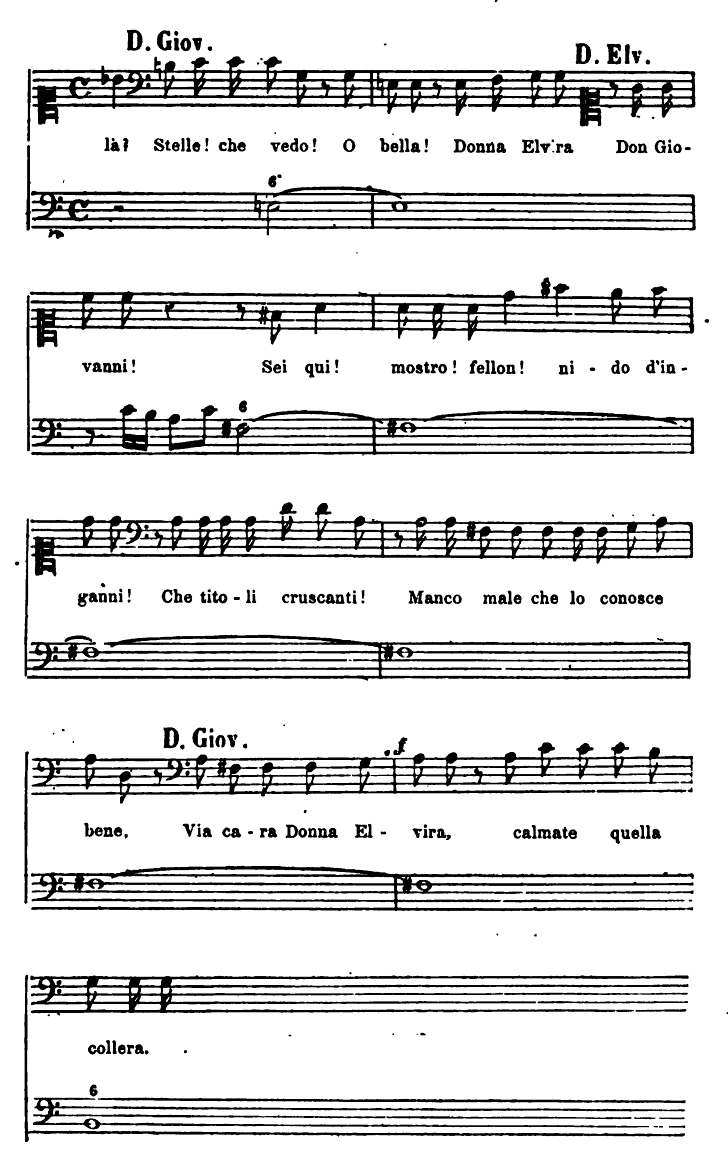
(ou ¢) et à $\frac{6}{8}$. Le caractère vif de cet air a guidé l'auteur dans le choix de la mesure à $\frac{6}{8}$ de préférence à la mesure à $\frac{6}{4}$, employée précédemment par Lully dans un mouvement plus modéré. Cet exemple est une preuve remarquable que déjà à cette époque on cherchait à déterminer l'expression du sentiment du mouvement par la valeur des notes représentées.

On voit que le rapport des temps simples ou composés des différentes mesures employées était d'égale durée, comme mouvement, sauf les modifications résultant des divers caractères des idées mélodiques.

Chez les auteurs qui ont suivi, le récitatif présente des diversités que l'on doit classer également. Il est écrit généralement à quatre temps; les différentes valeurs qui le composent en déterminent le caractère et la physionomie particulière, dus à l'individualité de chaque auteur. On compte, en effet :
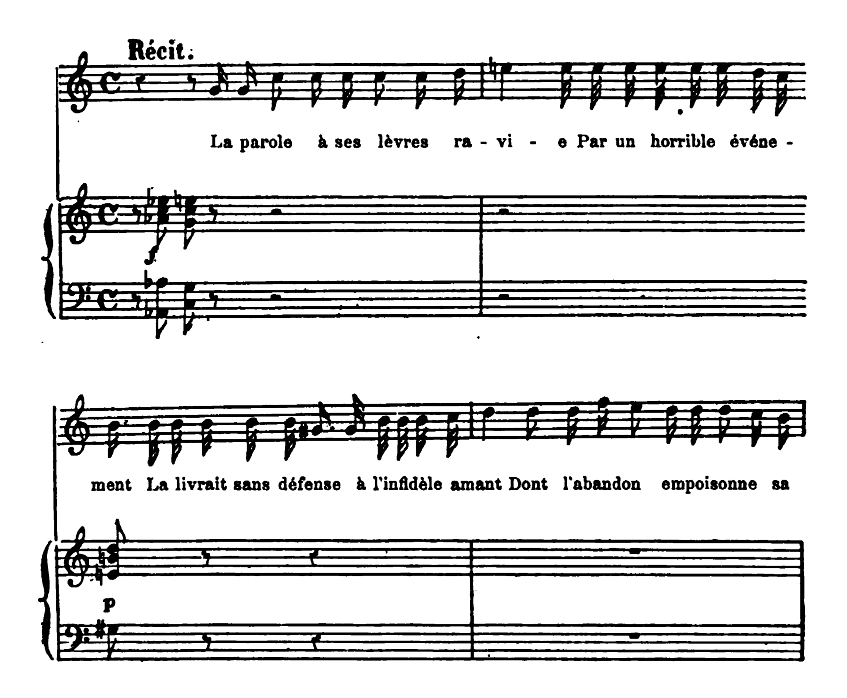
Le récitatif pour ainsi dire *parlé*, aux valeurs brèves, serrées, d'un mouvement de mesure ordinaire, sorte de débit accompagné de tenues prolongées, conservant le même accord pendant une ou plusieurs mesures et dans lequel, parfois, apparaît un trait de basse mouvementé; tel enfin qu'on le trouve chez Mozart (pour ne citer qu'un auteur), et pour lequel il est nécessaire d'indiquer simplement les changements d'accords, fonction réservée pendant longtemps au claveciniste accompagnateur, soutenu d'un violoncelle arpégeant les accords et d'une contrebasse marquant l'attaque des notes chiffrées.
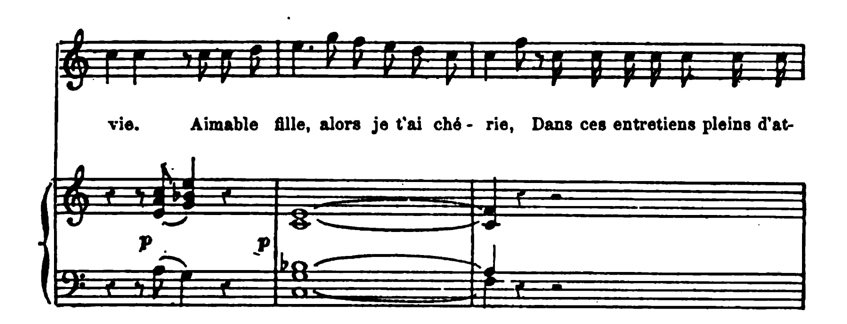
MOZART. *Don Giovanni.* Acte I, n° 3.
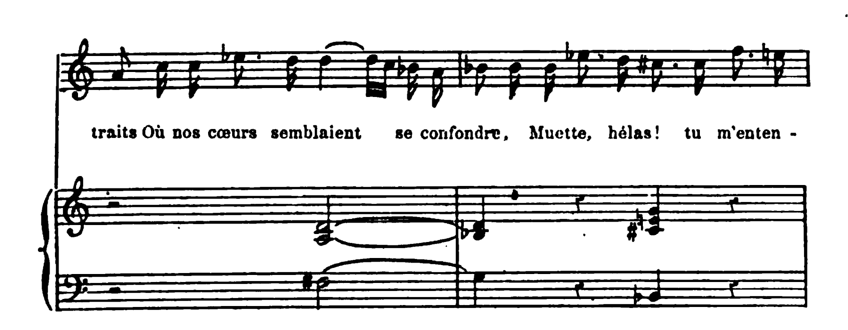


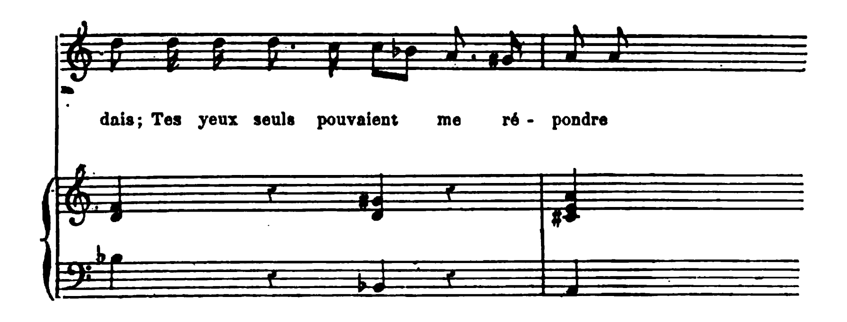
Le récitatif chanté (par opposition au précédent), mais rapide, dont les valeurs brèves et serrées sont alors entrecoupées par de fréquents accords secs, ou accompagnées par des tenues de quatuor, ainsi qu'on peut le voir dans les récitatifs d'Auber (pour n'emprunter qu'un exemple). Ici, il est nécessaire de marquer chacun des accords à son temps respectif, après avoir indiqué toutefois le signal de l'attaque, soit sur le temps, soit sur le demi-temps qui précède chaque accord.

AUBER. *La Muette*. Acte I.
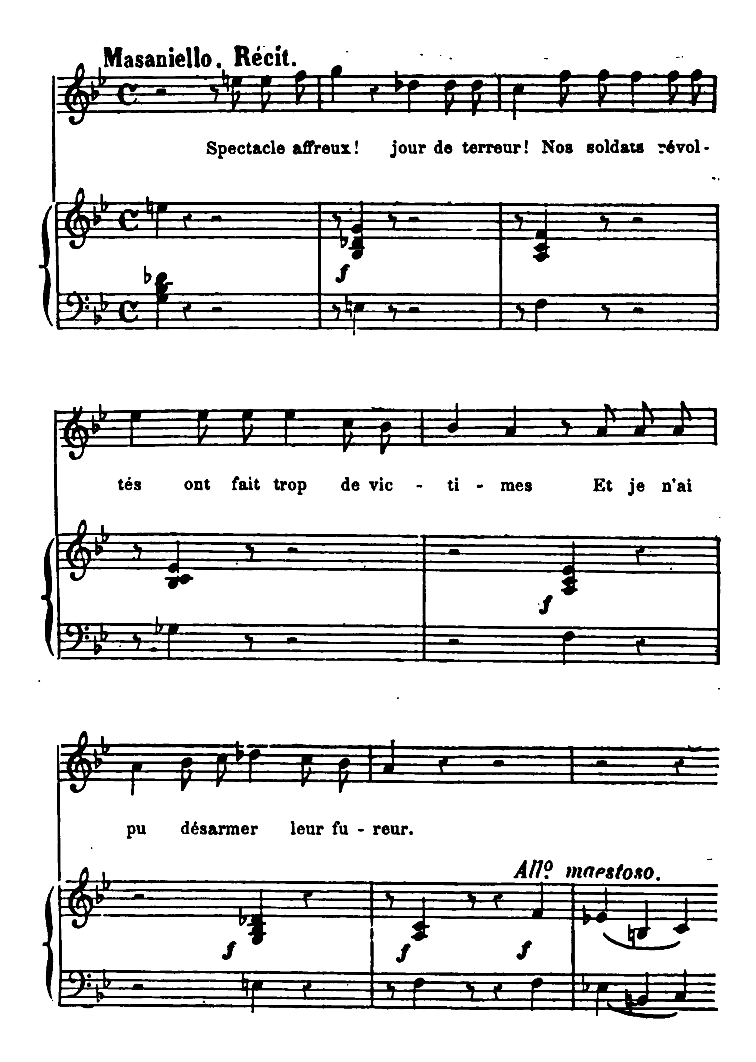



vie. Aimable fille, alors je t'ai ché - rie, Dans ces entretiens pleins d'at-
p
p


traits Où nos cœurs semblaient se confondre, Muette, hélas! tu m'enten -


dais; Tes yeux seuls pouvaient me ré - pondre
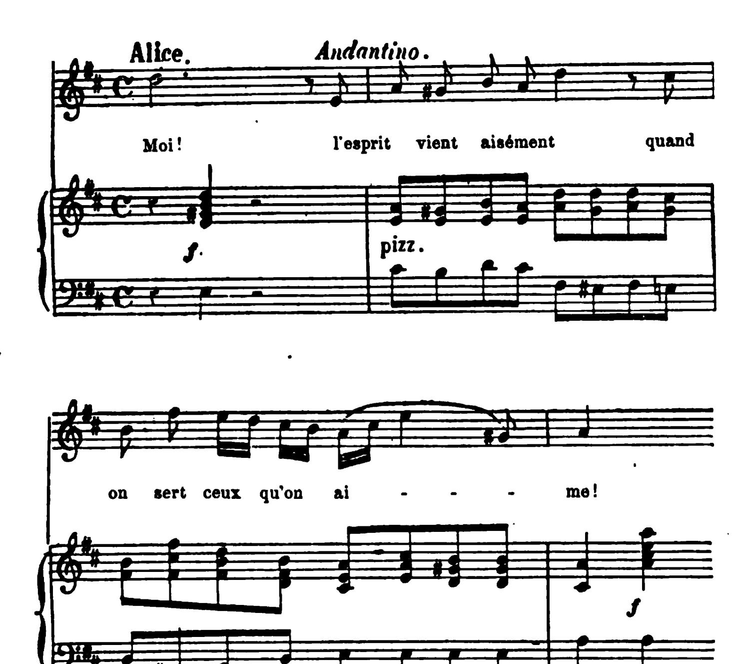
AUBER. *La Muette.* Acte IV.



Le récitatif déclamé, aux valeurs longues et espacées, avec silences, arrêts, point d'orgue, et dont le

mouvement, lorsqu'il n'est pas indiqué, comme dans le récitatif mesuré,

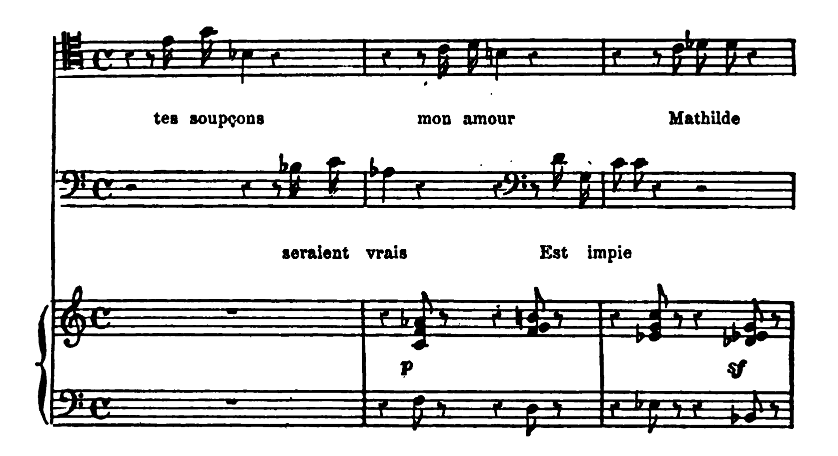
MEYEBEER. *Robert le Diable.* Acte I, n° 2 (récit).



est soumis au mouvement de la scène ainsi qu'au caractère des personnages. On en trouve des exemples chez Rossini, chez Halévy, chez Meyerbeer, etc. La notation de la mesure, simple, large, claire et précise au point de vue de la division, permet alors d'indiquer d'une manière plus régulière les accords soutenus et brefs de l'orchestre; ces derniers étant généralement exprimés sur le second et sur le qua-

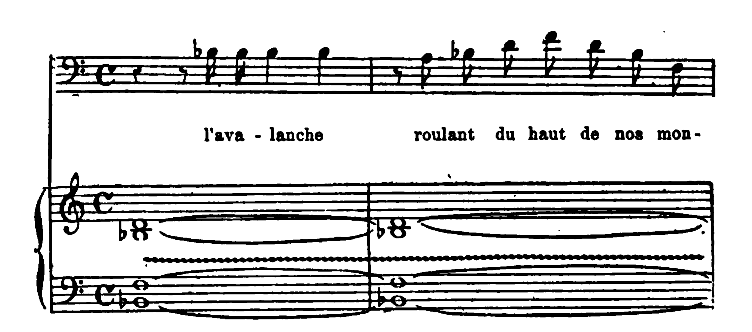
trième temps de la mesure, le premier et le troisième servent de signal d'attaque.

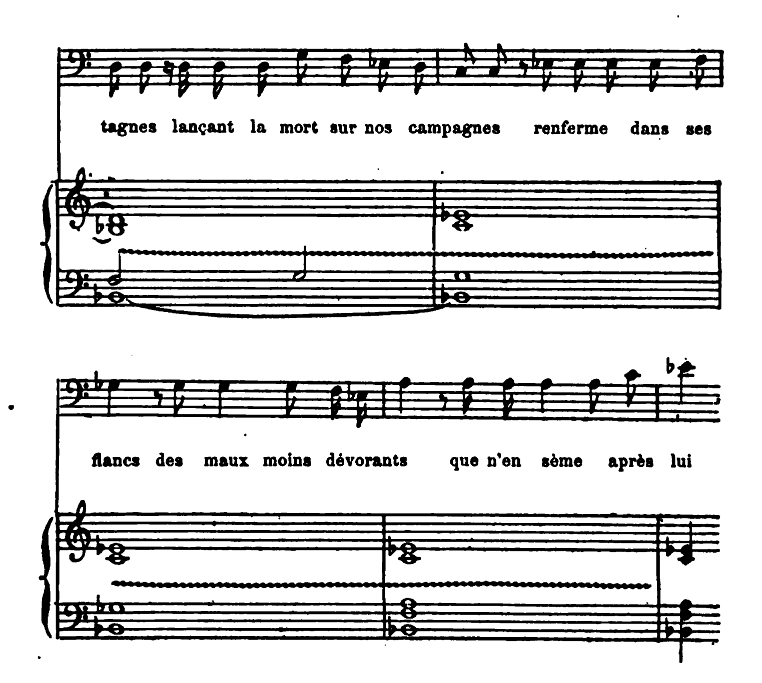
ROSSINI. *Guillaume Tell.* Acte II (trio).



Il est inutile, dans les tenues, de marquer, soit les temps, soit les mesures qui ne comportent aucun changement d'harmonie;

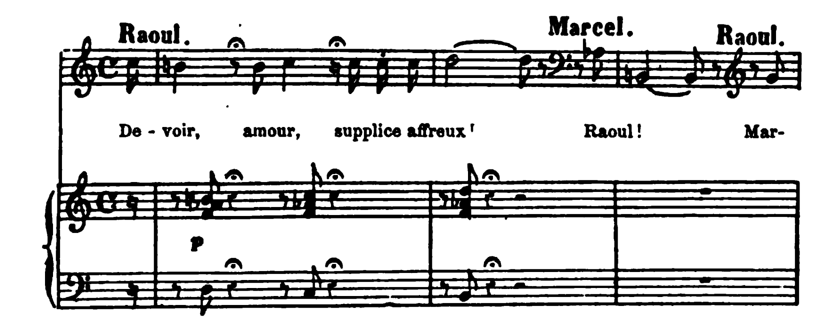
ROSSINI. *Guillaume Tell.* Acte II.
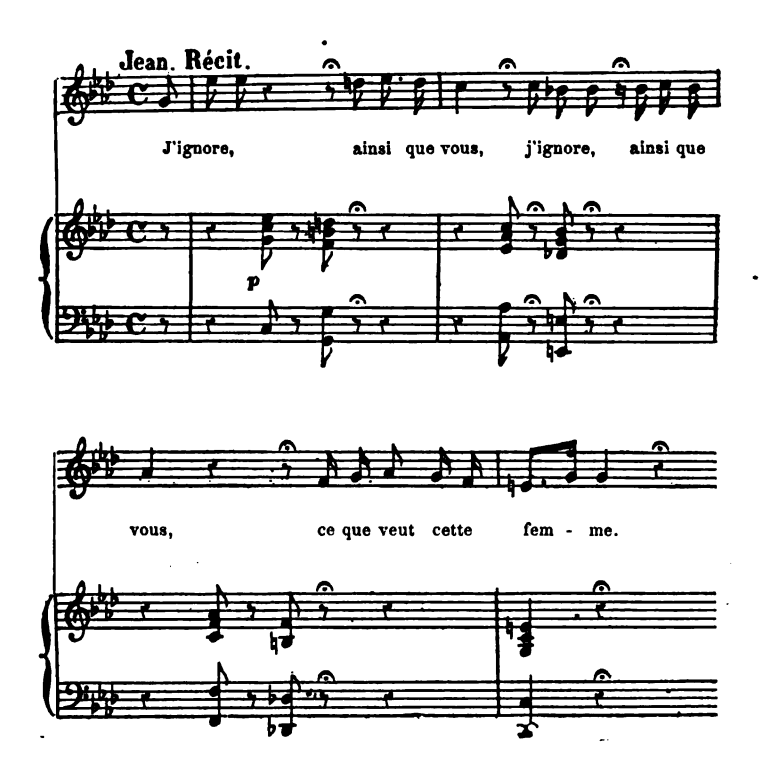




il en est de même pour les silences, les points d'orgue, signes de la ponctuation musicale que le récitant doit observer rigoureusement.

MEYERBEER. *Les Huguenots*. Acte V, n° 27.
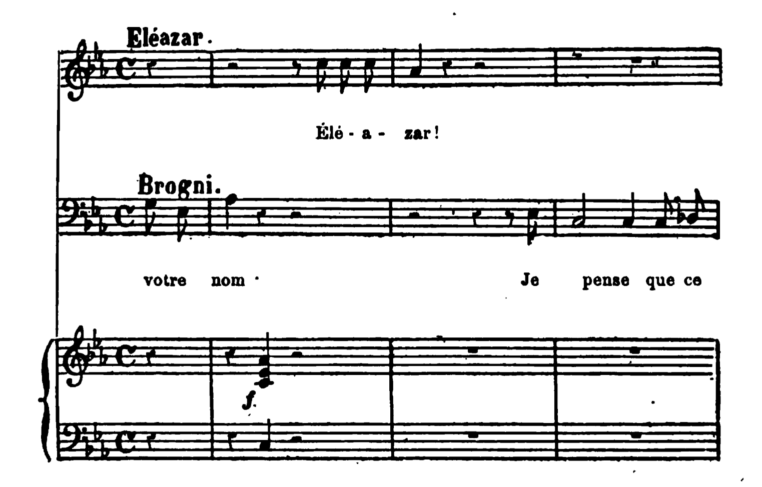


Meyerbeer. *Le Prophète.* Acte IV, n° 25 (*finale*).
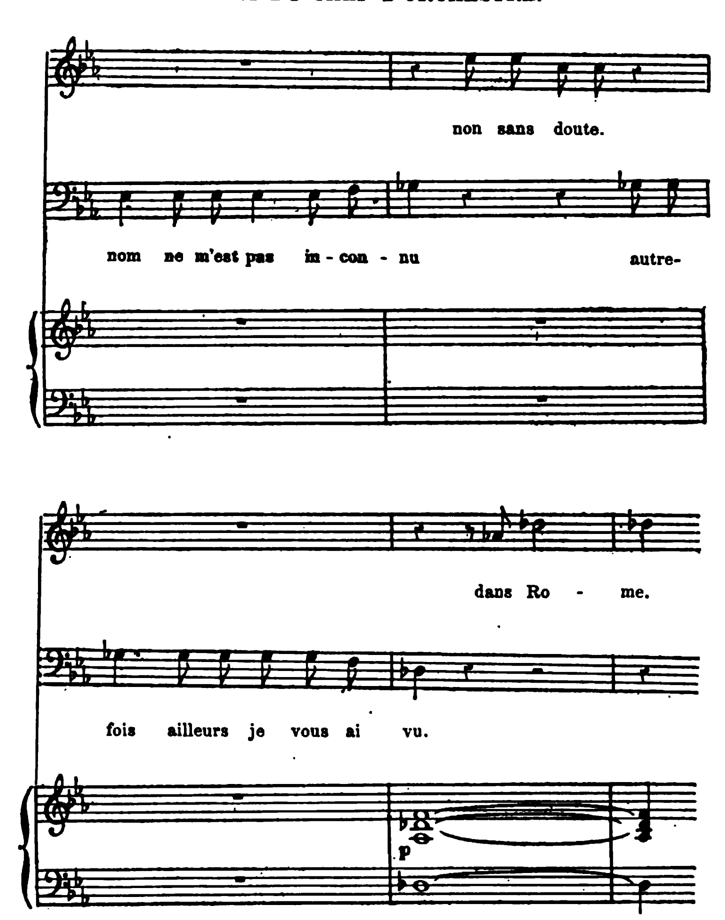


Ce mode d'écriture exige néanmoins une attention des plus soutenues pour distinguer les divers caractères, apprécier les différents mouvements qu'il convient de donner à ce genre de notation qu'une seule et même physionomie représente. Les paroles du récit étant généralement rhythmées à l'aide de valeurs relativement longues (par rapport à la durée ordi-

naire), telles que blanches, noires, croches (doubles-croches rarement), il s'ensuit qu'un certain développement de périodes amène naturellement une fluctuation de mouvement; il en est de même pour les silences, relativement longs aussi (tels que soupirs, demi-pauses, etc.), correspondant aux signes de la ponctuation. Les accords frappés après la parole, bien que très-espacés parfois, doivent, dans certains cas, s'exécuter rapidement. Il faut alors laisser passer une ou plusieurs mesures sans marquer aucune indication, et battre seulement les temps des mesures accompagnées, en les faisant toujours précéder du signal d'attaque ordinairement exprimé sur un des temps ou demi-temps de la mesure.

F. Halévy. *La Juive.* Acte I.
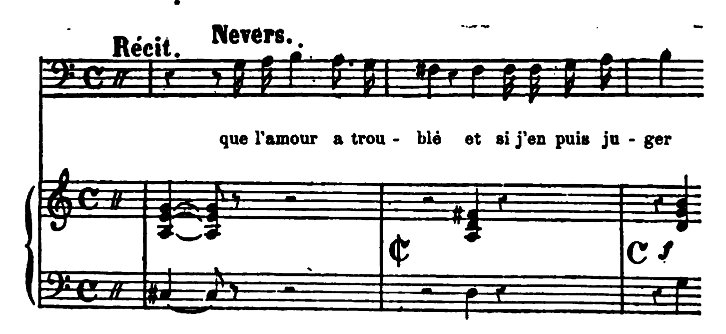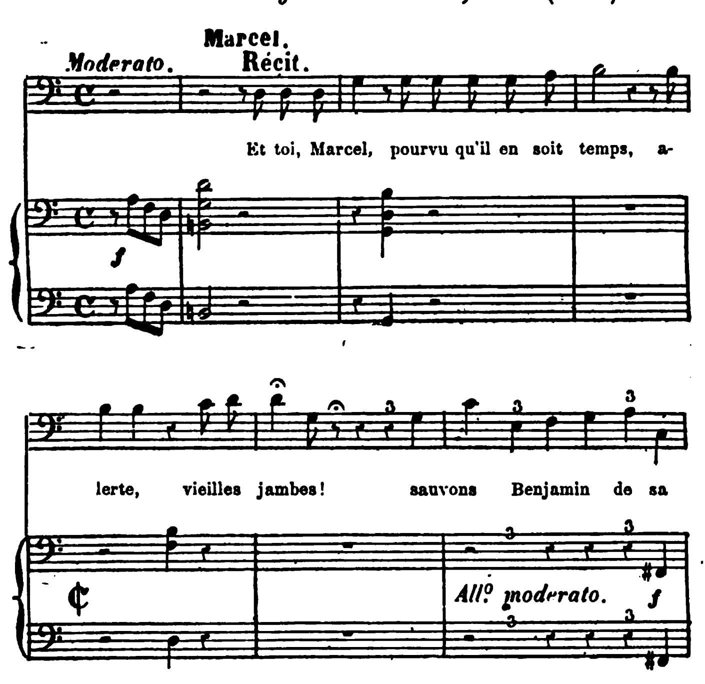




Cependant, à cause de la vitesse du récit, on est quelquefois obligé de doubler le mouvement de la mesure à quatre temps et d'en faire une mesure ₵, c'est-à-dire à deux temps. L'enchaînement de la mesure à quatre et de la mesure à deux s'effectue alors dans un même mouvement. Cette alternative est comprise par les exécutants, à la condition de conserver

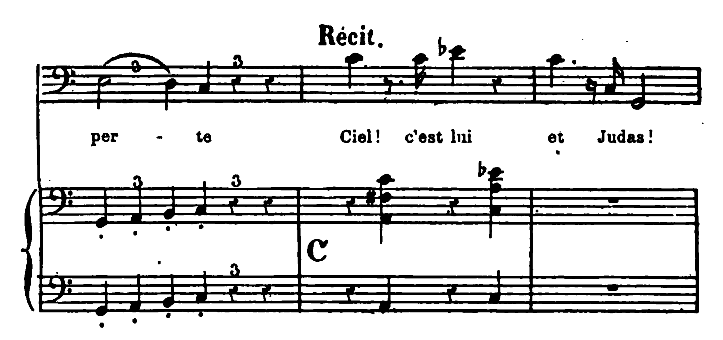
une durée égale à chaque temps (double ou simple) du signal d'attaque.

MEYERBEER. *Les Huguenots*. Acte I, fin du nº 4.



MEYERBEER. *Les Huguenots*. Acte III, nº 18 (récit).

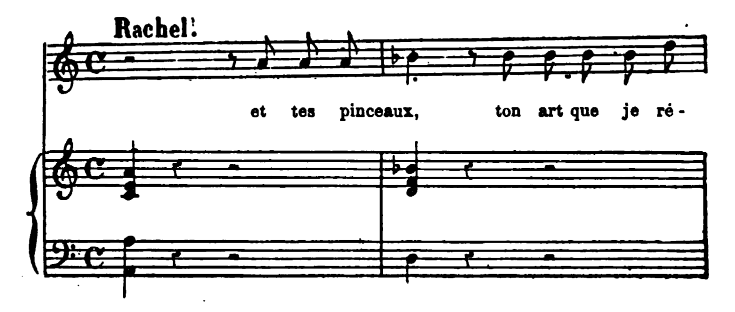


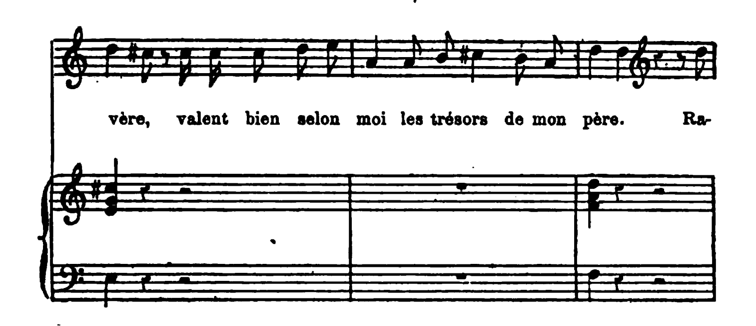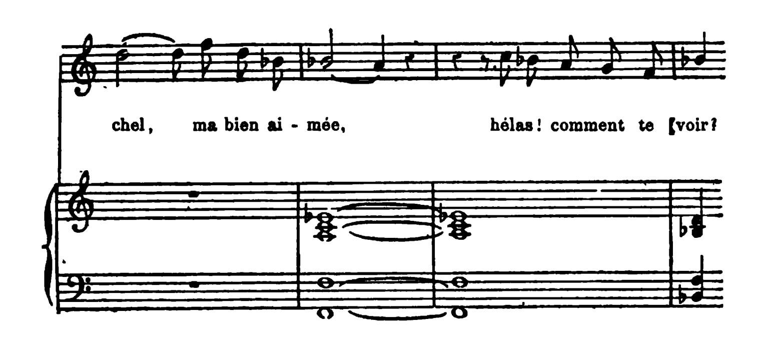


Cependant il est un cas où il convient de faire exception à la règle, à la durée égale et rhythmée du temps consacré au signal d'attaque, c'est à l'endroit des appoggiatures. Cet ornement du chant détermine, en effet, un caractère dont il faut savoir tenir compte, à moins de manquer complétement de sentiment.

Selon la durée de l'appoggiature exprimée dans le chant, le temps considéré comme signal d'attaque doit être marqué d'une façon expressive tout en conservant la durée observée par le récitant. Les accords se trouvant écrits quelquefois sur les appoggiatures mêmes, il est important de les interpréter rigoureusement, mais toujours avec expression.
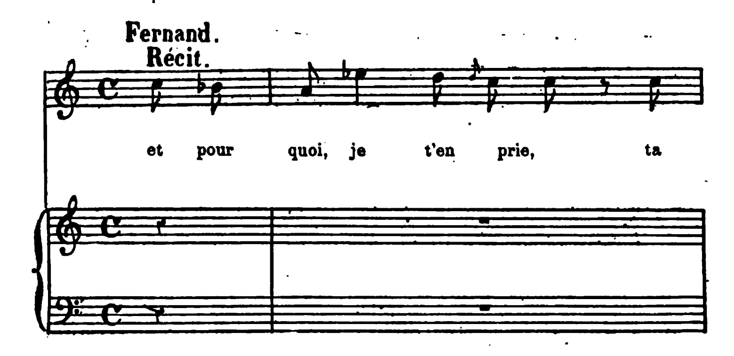
F. Halévy. *La Juive.* Acte I.
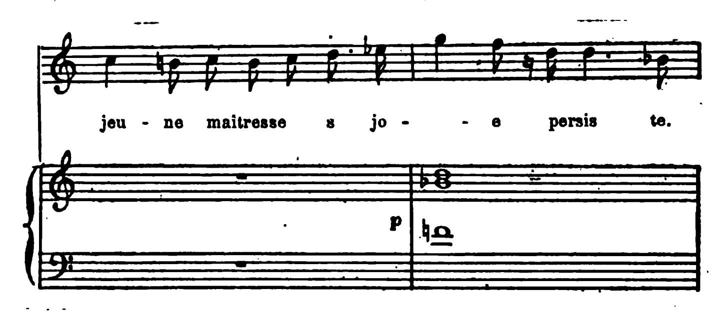




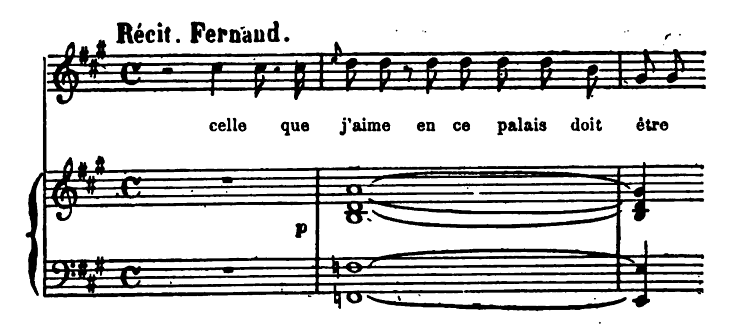


DONIZETTI. *La Favorite*. Acte II, scène II.
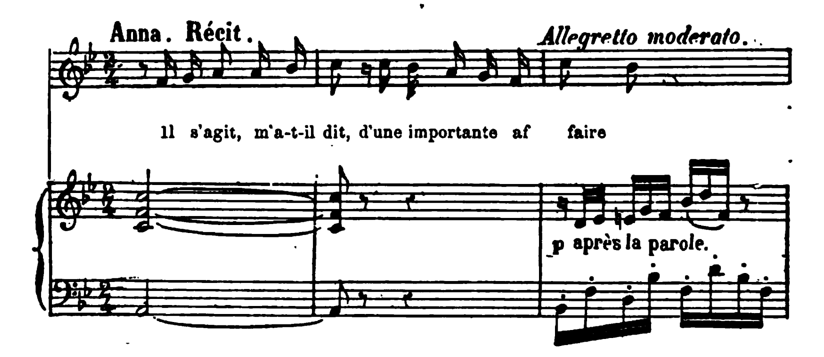




DONIZETTI. *La Favorite.* Acte III, scène I.
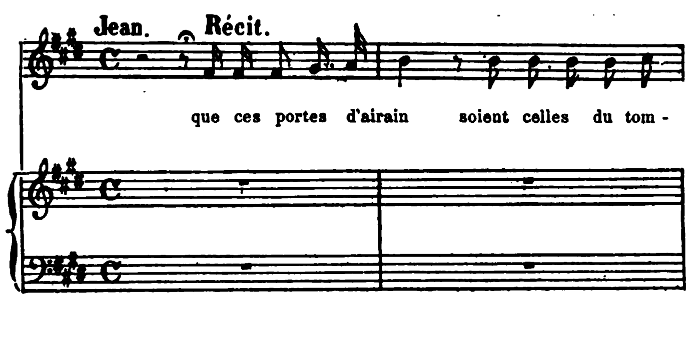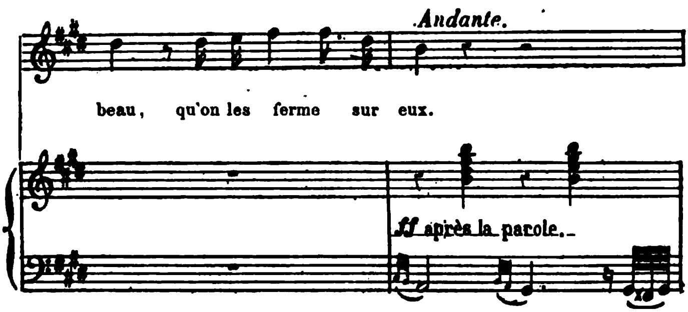


Il en est autrement en présence d'une indication particulière de l'auteur en opposition avec la notation, et conçue en ces termes : « Après la parole. »

MEYERBEER. *L'Africaine.* Acte I, scène I.
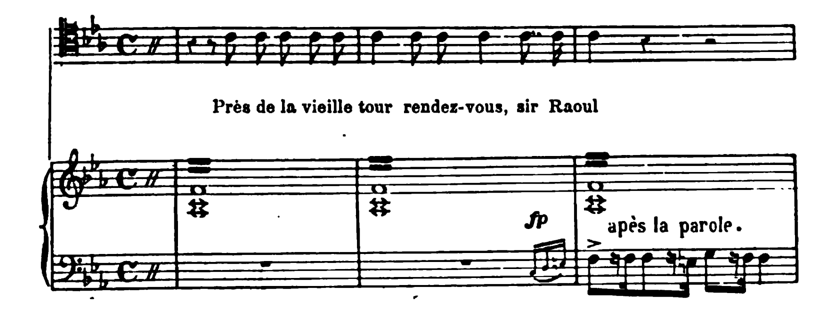


MEYEBEER. *Le Prophète.* Acte V, n° 30 (finale).



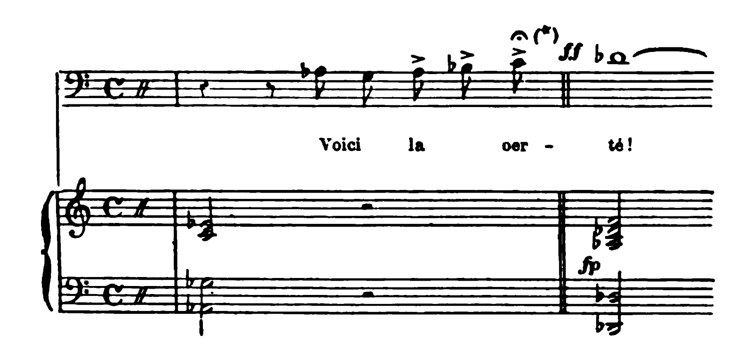


MEYERBEER. *Les Huguenots.* Acte I, *c* (suite du final).



L'attaque du mouvement se fait alors d'une manière prompte, aussitôt après l'émission de la parole. C'est une exception au principe de la durée affectée au signal d'attaque. Du reste, cette attaque particulière, quelque peu à côté du temps précis que détermine la parole, ne s'éloigne pas de beaucoup de l'effet produit par certaines attaques *forte* s'effectuant sur la parole même, à la suite d'une ou de plusieurs mesures de récit, ou d'un passage non mesuré. Car il est parfois difficile de déterminer la durée du signal d'attaque, d'après le temps présumé seulement que réclame l'émission de la note du chant, avant de conclure, c'est-à-dire avant que la parole n'ait été prononcée.

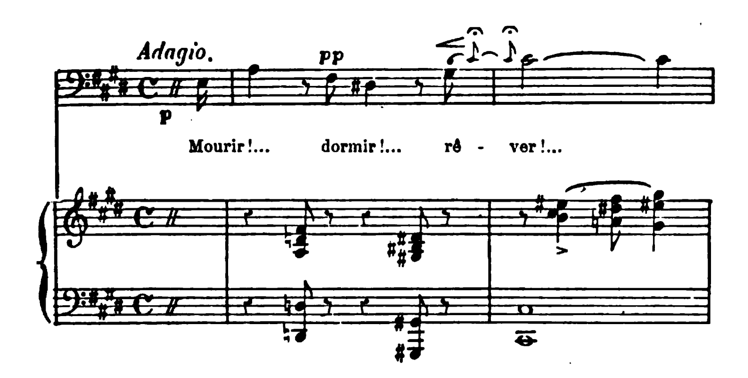
VERDI. *Les Vêpres siciliennes.* Acte II, n° 4.



Deux causes rendent l'ensemble de l'attaque (chant et orchestre) difficile : 1° l'absence de rhythme dans la partie de chant, au temps levé; 2° la résolution, pour ainsi dire double, produite par la voix, et qui

consiste, d'une part, dans l'anticipation du son final à l'aide d'un port de voix plus ou moins long; d'autre part, dans l'énoncé plus ou moins tardif de la syllabe finale, ce qui détermine la conclusion sur laquelle doit tomber instantanément l'accord de l'orchestre.
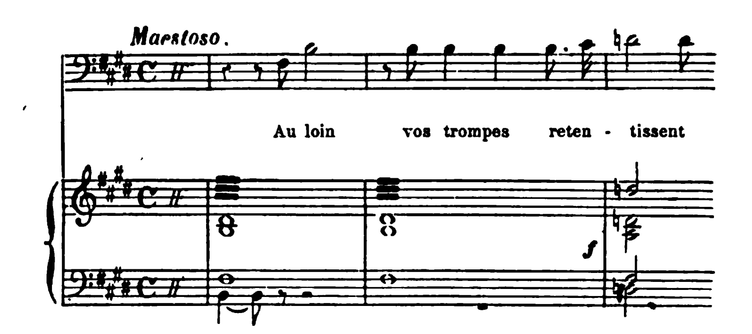
A. Thomas. *Hamlet.* Acte III, n° 13.



L'étude d'un temps frappé de la sorte, c'est-à-dire au juger, pourrait se faire d'une manière toute pittoresque. Il s'agirait pour cela de se rendre, par exemple, à la Roche-qui-pleure (forêt de Fontainebleau), et là, sous la grotte, le bras levé, en position d'indiquer un signal d'attaque, attendre que la goutte d'eau se soit formée, attendre qu'elle apparaisse suspendue à la roche, attendre sa vacillation, signe précurseur d'une chute prochaine, attendre enfin qu'elle se détache et tombe, pour abaisser en même temps le bras et tomber ensemble. Cet exercice pourrait se renouveler jusqu'à complète réussite.

Où la précision de l'attaque avec la parole est impérieusement commandée, c'est lorsque la tonalité change directement sur la parole même.

Rossini. *Guillaume Tell.* Acte I, n° 1 (introduction).



On voit que l'appréciation du temps précédant toute espèce d'attaque dépend essentiellement du sentiment vrai que l'on doit toujours exprimer.

CHAPITRE VII.

DE LA POSITION DU CHEF D'ORCHESTRE POUR CONDUIRE.

La place réservée au batteur de mesure, pour diriger l'exécution, a une influence évidente sur les moyens d'action dont dispose le chef d'orchestre. Il s'établit, en outre, dans la manière de conduire, des différences qu'il est utile d'apprécier, selon que le chef dirige debout ou assis.

Ce n'est point à dire que telle ou telle position soit contraire aux qualités que possède le chef d'orchestre. Aussi nous ne partageons pas l'opinion de Berlioz lorsqu'il avance « que le chef d'orchestre assis perd une partie de sa puissance et ne peut donner libre carrière à sa verve, s'il en a », mais il est certain du moins que les positions, debout et assis, répondent naturellement au double caractère que le chef est appelé à donner à la direction de l'orchestre.

On conduit généralement debout au concert et assis au théâtre. Au concert, le chef d'orchestre est acteur; on le voit forcément, ce qui est une gêne pour ceux qui ne le comprennent pas. Au théâtre, il n'est vu que lorsqu'on le regarde.

Le caractère de la direction, au concert, se distin-

gue par une tenue plus dégagée, il est vrai, par des gestes réservés, par des mouvements de bras qu'une discipline plus facile à exercer maintient dans de justes limites. Debout, le chef d'orchestre peut se placer, pour diriger, au point qu'il juge avantageux, se tourner de manière à ce que son archet soit en vue de tous les exécutants, appeler l'attention en se portant, pour ainsi dire, vers le point qui réclame une sollicitude particulière. Mais que de modération ne doit-il pas observer dans ses mouvements, précisément à cause de la liberté d'action dont il dispose! que de considérations à garder! Le cercle simulé autour duquel les temps de la mesure sont exprimés ne peut-il pas être dessiné trop en grand, et par conséquent d'une manière exagérée? les temps frappé et levé ne peuvent-ils pas être marqués trop bas ou trop haut, par cela même que la position du chef, debout, lui donne une plus grande liberté de mouvement? Car, ainsi placé, il est le point de mire de tout l'orchestre (surtout si l'orchestre est disposé en gradins), et ses moindres signes peuvent être compris de toutes parts, si l'attention est générale.

Le caractère de la direction, au théâtre, présente cette différence que l'exécution musicale se trouve parfois gouvernée par l'exécution scénique. La position du chef assis offre un soulagement à la fatigue causée par la longueur des représentations, en même temps qu'elle indique d'une façon évidente une initiative moins directe en certains moments. Sans lui ôter de sa puissance, ni lui enlever sa verve, sans

porter préjudice à ses facultés, la position du chef est seulement différente. Elle présente néanmoins des conditions qu'il faut considérer. L'archet conducteur se trouve naturellement porté à droite de l'orchestre par le bras, et masqué obliquement, à gauche, par le corps. Il est nécessaire alors d'avoir un siége tournant, afin de pouvoir ramener instantanément l'archet au milieu de l'orchestre par un mouvement de rotation qui déplace à volonté le bras conducteur. C'est, dans certains cas, une des conditions essentielles pour obtenir l'ensemble, la pondération des masses vocale et instrumentale, que de marquer la mesure rigoureusement au milieu des deux côtés du personnel exécutant. De plus, le siége doit être élevé de manière à ce que les gestes du chef d'orchestre soient parfaitement en vue du personnel de la scène. Il convient aussi que les instrumentistes soient exhaussés de façon à voir l'archet du chef sans être obligés de lever la tête.

La faculté que le chef, assis, a de faire entendre la mesure à l'aide du pied, en même temps que l'archet la porte à la vue, ne trouve que trop souvent l'occasion de s'exercer. L'obligation de maintenir avec fermeté l'orchestre, parfois enclin à dépasser le mouvement de la mesure indiqué d'une façon particulière à la scène, l'impossibilité de ramener l'archet du côté de l'orchestre sans laisser à l'abandon la masse chorale : telles sont les causes qui malheureusement portent à l'exagération les moyens d'action du pied, qui sont au contraire naturels lorsqu'ils sont em-

ployés avec la modération que tout chef d'orchestre aime à garder envers son personnel et le public.

On ne doit donc pas considérer les deux positions, assis et debout, comme présentant pour le chef d'orchestre plus d'avantages l'une que l'autre; elles caractérisent simplement deux natures différentes de direction, qui s'appliquent d'une manière générale, soit à la symphonie, soit à l'opéra.

Et comment le caractère de la direction de la symphonie ne serait-il pas différent de celui de la direction de l'opéra? le genre de composition n'est pas le même! Dans la symphonie, le compositeur est maître absolu et gouverne en tous points; dans l'opéra, le compositeur a naturellement à compter avec le librettiste, le metteur en scène, les sujets ; enfin il est soumis à des exigences de toutes sortes. Entre l'initiative du chef d'orchestre (en ce qui concerne la direction) et l'exécution symphonique et chorale, il n'y a que l'auteur; entre le chef d'orchestre et l'exécution d'un opéra, il y a le compositeur, mais aussi toutes les influences qu'il a subies déjà et celles qu'il est obligé de subir encore, et contre lesquelles le chef d'orchestre est bien souvent impuissant.

CHAPITRE VIII.

SUR QUELLE PARTIE LE CHEF D'ORCHESTRE DOIT-IL CONDUIRE?

Les fonctions du chef d'orchestre embrassent, à l'exécution, une foule d'obligations de natures diverses. La responsabilité qui lui incombe est tellement grande, les détails à surveiller sont si nombreux, l'imprévu se produisant de tant de côtés à la fois, tout indique qu'on ne saurait trop s'attacher à définir les moyens susceptibles d'assurer au chef d'orchestre une liberté d'action si précieuse à tous égards.

Une des conditions importantes, et que l'on a cependant négligée jusqu'à présent, c'est de déterminer et d'affecter au chef d'orchestre, pour conduire, une partie spéciale dont la disposition particulière soit en rapport avec les exigences et la nature de l'exécution qu'il est appelé à diriger.

Pour l'exécution de toute œuvre d'ensemble, on se sert, comme chacun sait, de parties séparées, soit d'orchestre, soit de chœur, soit de solos; le chef d'orchestre dirige ou sur la partition, ou sur un *conducteur*. La partition est la réalisation complète de toutes les parties qui constituent un ensemble; le *conducteur* en est la réduction.

Les parties séparées sont disposées d'une façon particulière, soit par la gravure, soit par la copie; elles sont en général d'un caractère un peu fort et très-espacé.

Les partitions gravées, généralement éditées en vue de la lecture, et non à l'usage du chef d'orchestre, sont, au contraire, d'un caractère fin et très-serré, quel que soit le format.

Les copies de partitions sont, de leur côté, d'un caractère moyen, mais très-espacé.

On voit qu'à l'égard du *batteur de mesure* aucun avantage n'est accordé.

Il est important cependant que le chef d'orchestre ait devers soi les garanties nécessaires, indispensables même, du côté de l'exécution, afin de ne point être gêné, distrait, inquiet, et cela par suite de la mauvaise disposition, si ce n'est du désordre qui règne généralement dans un manuscrit.

Cette question a une influence très-grande sur le résultat final, c'est-à-dire « l'excellence de l'exécution ». Mais il est difficile de préciser et de réunir toutes les conditions nécessaires pour obtenir les avantages désirés sans faire naître en même temps certains inconvénients inévitables.

Il est certain que, pour diriger les études de toute œuvre importante nouvelle, le chef d'orchestre doit se servir de la grande partition. A l'exécution, dans certains cas, il doit en être de même.

Au théâtre, à une époque non éloignée cependant, on procédait autrement. Une simple partie de pre-

mier violon, dialoguée avec le chant dans les récitatifs, tel fut le *violon conducteur* du *Comte Ory*, à l'Opéra (1).

Par la suite, le *violon principal* eut alors une extension plus grande, tout en n'étant aussi qu'une réduction. Ce *violon principal*, disposé d'une manière spéciale pour le chef d'orchestre, comprenait : 1° Une portée supérieure affectée à la partie du premier violon transcrite textuellement ; 2° une portée inférieure comprenant la basse textuelle ; 3° entre ces deux portées, deux lignes étaient consacrées à la réduction de l'orchestre ; 4° une troisième ligne contenait à elle seule les principales entrées de la partie vocale : récit, air, morceau d'ensemble, chœur, etc., etc. Mais la disposition d'une telle partie, dite *violon principal*, exige, on le comprend, un travail entendu, réclame un soin extrême et des conditions particulières de la part du copiste-arrangeur.

Aujourd'hui, on prépare à l'Opéra pour le chef d'orchestre une copie du manuscrit de l'auteur. Cette reproduction exacte de la disposition du manuscrit est précisément la cause qui détermine, de côté et d'autre, et des avantages et des inconvénients en face desquels se trouve placé le chef d'orchestre.

On peut envisager comme avantages : 1° l'ensemble de toutes les parties, lesquelles constituent la

(1) Habeneck, lors de la fondation de la Société des concerts, s'est contenté d'une partie de premier violon pour les symphonies de Beethoven, partie qui existe encore aujourd'hui, augmentée de croix rouges indiquant les principales entrées des instruments.

partition; 2° une copie lisible, claire et distincte, mais dont les parties ne sont pas toujours en rapport entre elles.

Ces avantages réels, pour la mise à l'étude de tout ouvrage à monter, changent bien vite et ne présentent que des inconvénients qui se multiplient à l'infini, une fois l'œuvre sue et montée.

Les inconvénients que l'on peut signaler sont: 1° le volume souvent exagéré de la copie du manuscrit; 2° les retournes incessantes et de si courte durée que parfois, dans un *presto* par exemple, il faut courir après chaque page, heureux encore lorsque le mouvement permet d'arriver à temps. On ne peut par conséquent prévoir ce qui va survenir à quelques mesures de distance: un changement de mouvement peut-être, un point d'orgue, un signe quelconque d'arrêt; le chef est alors contraint d'avoir sans cesse les yeux sur la partition, lors même qu'il la possède par cœur, de négliger par là certains devoirs envers le théâtre et l'orchestre, pour éviter de se perdre ou de perdre les autres, de s'arrêter court et d'être cause d'une catastrophe imprévue, par le fait inouï, incompréhensible, inexcusable, d'une retourne tardive ou anticipée (1).

(1) La copie de la partition du *Don Juan,* non disposée d'une manière particulière pour le chef d'orchestre, mais sur laquelle, à l'Opéra, on dirige cet ouvrage, comprend sept volumes d'un format moyen, d'un caractère espacé et assez fin; les récitatifs sont affreusement écrits et dans un désordre abominable; le premier et le second acte comprennent chacun deux parties formant ensemble quatre volumes, ce qui nécessite par conséquent de changer de partie ou de

Et l'on s'étonne ensuite de voir le chef d'orchestre les yeux plongés dans la partition!

Mais pour quelles raisons le chef d'orchestre ne regarderait-il pas sa musique, quand les exécutants regardent (et doivent toujours regarder) la leur?

volume au milieu de chaque acte. La nomenclature ci-jointe nous épargnera la peine de consigner tous les inconvénients qui résultent d'une disposition si inquiétante pour l'exécution et pour le chef d'orchestre.

1er acte.

1er volume.	Ouverture. . . .	48	pages.
	1re partie. . . .	87	—
2e —	2e partie	180	—
	2e acte.		
3e —	1re partie. . . .	114	—
4e —	2e partie	5	—
	Danse.	74	—
	Après la danse.	80	—
5e —	3e acte.	130	—
6e —	4e acte.	84	—
7e —	5e acte.	104	—
Totaux : 7 volumes.	5 actes.	906	pages.

— La partition gravée de *Don Giovanni*, en deux actes, contient deux cent quarante pages.

— Le *violon conducteur* du *Comte Ory*, opéra en deux actes de Rossini, forme un cahier de quatre-vingt-dix pages.

— Le *violon principal* de *la Juive*, d'Halévy, est divisé ainsi :

1er acte.	135	pages.
2e —	95	—
3e —	70	—
4e —	71	—
5e —	40	—
Total :	411	pages.

Lorsque, pour la première fois, les instrumentistes réunis se sont aperçus qu'il était indispensable d'avoir les temps de la mesure indiqués d'une manière visible pour chacun d'eux, afin de pouvoir régler la division de la mesure, à dater de ce moment l'emploi d'un « batteur de mesure » fut jugé nécessaire pour toute exécution d'ensemble. Ensuite, pour arriver à l'interprétation exacte des parties, à la perfection d'exécution, comme il fallait plus qu'un batteur de mesure, c'est alors que, selon les besoins nouveaux, les progrès obtenus en fait d'exécution par les solistes, les virtuoses, c'est alors, disons-nous, que la direction de la musique d'ensemble, instrumentale et vocale, devint un art, qui devait désormais être exercé par un « chef d'orchestre violoniste-compositeur ». Ce n'était plus suffisant de « battre la mesure », il fallait « jouer de l'orchestre ».

Jouer de l'orchestre, c'est en un mot l'art de diriger. Mais comment bien jouer, bien chanter soi-même, pour ainsi dire et à la fois, toutes les parties qu'un auteur a disposées en partition? Comment se pénétrer des effets, des nuances, des accents, des détails, de tout ce qui est à exprimer, si l'on ne peut juger à tout instant et du degré d'intensité voulu, et des oppositions marquées, et de l'expression vraie, enfin de toutes les intentions de l'auteur contenues dans la partition? C'est pourtant par elle que l'idée, l'inspiration, la vie, c'est-à-dire l'exécution de l'œuvre, se perçoit pour ainsi dire.

La partition, c'est l'auteur vivant, énonçant sa pen-

sée, l'exécutant lui-même! Aussi quel intérêt, quel charme, quelle jouissance pour le musicien de lire une partition pendant qu'on l'exécute!

Et lorsque, non plus un simple « batteur de mesure », mais « un chef d'orchestre » a pour mission de concevoir la pensée d'un auteur, d'exprimer son sentiment, d'interpréter ses plus minutieuses intentions, ce chef d'orchestre négligerait de s'identifier avec l'auteur, de s'inspirer, et toujours, de l'œuvre et de la partition! Dans quel but? Pour faire disparaître l'auteur? Car il substituera, le cas échéant (et il est impossible qu'une exactitude en tous points soit observée de mémoire), son propre sentiment à celui du compositeur, tout en croyant le respecter.

Non! le chef d'orchestre ne peut et ne doit s'assimiler au soliste, au virtuose jouant par cœur. Et en définitive, si le chef d'orchestre ne regarde pas sa musique, qui regardera-t-il, les exécutants? le public? Là, il est susceptible de donner des distractions; ici, d'en recevoir. Tandis que s'il « joue » ce qu'il lit, s'il « exécute » ce qu'exécute l'orchestre, les instrumentistes pourront alors consulter du regard l'archet conducteur, certains de le trouver toujours en rapport avec les intentions qu'ils ont à exprimer. Et si, par contre, l'effet inverse vient à se produire, les regards du chef, portés rapidement vers tel ou tel côté, commanderont alors une attention plus grande, et, en assurant soit une attaque imprévue, soit une entrée importante, obtiendront des résultats plus sûrs et plus appréciés.

Ces avantages ne peuvent s'obtenir qu'à l'aide d'un emploi réservé et des plus judicieux de gestes, de regards, de mouvements, d'indications de toutes sortes.

En résumé, il ressort de l'exposé des considérations qu'on vient de voir, que d'un côté comme de l'autre il se produit des avantages et des inconvénients qu'il faut accepter forcément. On doit reconnaître néanmoins que le chef a plus d'avantages à diriger sur la partition. Il conviendrait seulement de faire disparaître, autant que cela se peut, les causes qui amènent la gêne, la préoccupation, la contrainte, enfin tous les inconvénients que nous venons de signaler afin d'éviter les dangers contre lesquels le chef d'orchestre doit se prémunir s'il ne veut compromettre l'exécution et lui avec.

Pour obtenir le résultat que nous désirons, il serait équitable d'abord que l'on fît pour le chef d'orchestre ce que l'on fait pour les exécutants, c'est-à-dire que l'on disposât une partition spéciale pour conduire comme on dispose les parties séparées pour chaque exécutant. Telles sont les conditions qu'il faudrait réunir :

1° Un grand format;

2° Une copie d'un caractère moyen ;

3° Les paroles du texte écrites avec soin et en gros caractères;

4° Le rapport exact établi entre les parties d'orchestre, de chœurs et de chant;

5° La partie symphonique, c'est-à-dire à orchestre

seul (ouverture, danse, etc.), d'une copie un peu plus serrée.

6° Une accolade particulière, restreinte, ne comprenant que le nombre de parties qui ont à jouer (ce qui permettrait d'avoir plusieurs accolades dans une seule page), en réservant, bien entendu, l'accolade générale pour l'entête de chaque morceau.

Avec cette disposition on serait certain d'avoir des avantages réels, de faire disparaître les inconvénients que l'on peut du moins prévoir, et de présenter les moyens susceptibles d'assurer, du côté de l'exécution, toute la sécurité que le chef d'orchestre est en droit d'exiger.

CHAPITRE IX.

DE LA GYMNASTIQUE DU CHEF D'ORCHESTRE.

Le chef d'orchestre, en réalisant les mouvements mécaniques de son art, se livre forcément à une sorte d'exercice qui se rapproche de la gymnastique. Un professeur de « haute école » ne manquerait pas assurément de constater l'absence de méthode dans la manière irrégulière de procéder aux diverses évolutions que produit le chef d'orchestre. En effet, rien de suivi, de raisonné, de progressif dans son mode d'action. Les mouvements télégraphiques à l'aide desquels les temps de la mesure sont transmis proviennent tantôt du bras, tantôt de la main, tantôt du poignet, et résultent d'une circonvolution qui à volonté est proportionnée à la rapidité ou à la lenteur du mouvement du morceau.

Cette pantomime, qui doit être la traduction fidèle du langage des sons exprimés, est jugée de bien des manières. Les maîtres d'armes, de boxe, les jongleurs, les amateurs d'escrime se passionnent volontiers pour le batteur de mesure qui paraît posséder les secrets d'une *botte* portée ou parée, et semble toujours prêt à asséner un vigoureux coup de poing

ou à « casser son violon » sur la tête des exécutants à la moindre erreur de leur part.

Les dilettantes éclairés aiment, au contraire, à reconnaître dans les mouvements du chef d'orchestre l'expression vraie des sentiments qu'ils éprouvent par l'exécution (1). Ces vrais connaisseurs considèrent, avec juste raison, le rôle muet du chef d'orchestre comme étant, à la partie musicale, ce que pour l'acteur sont les jeux de scène, de physionomie, les gestes, la tenue, le silence même, enfin tous les moyens naturels qui viennent en aide à la transmission des sentiments exprimés.

Les différents mouvements, que l'on peut appeler le langage du chef d'orchestre, se divisent en deux séries : la première, réservée aux signes indicateurs de nuances, d'expression, de division ou de subdivision de temps, résultant du sentiment individuel de l'artiste ; la seconde, formée des abus, des inutilités, des effets cherchés, qui ne sont qu'une personnification du caractère du *batteur de mesure*. Cette partie, toute de mise en scène, a son côté dangereux. Un orchestre habitué à recevoir un avertissement individuel à chaque entrée d'instrument, à subir le martelage des temps, la subdivision élémentaire des valeurs, sous le coup sans cesse d'un rappel direct, soit pour

(1) « Dans l'exécution, occupant le centre du mouvement, le chef d'orchestre le dirige d'une main si habile que son mérite reste inaperçu de la multitude : frappée des beautés de l'ensemble, elle ne saurait voir d'où part l'étincelle électrique dont la commotion se fait si fortement ressentir à tous. » — P. Baillot.

les nuances, soit pour les attaques, soit pour un temps d'arrêt, etc., à la première infraction à ce système, de la part du chef, les entrées sont manquées, les nuances se confondent, le rhythme se perd aussitôt, et de fausses attaques partent intempestivement de tous côtés. Et pour éviter ces erreurs grossières, le chef d'orchestre est obsédé de toutes parts, contraint de céder à des exigences nuisibles, maladroites, et privé lui-même du sentiment qu'il doit communiquer aux exécutants.

Il y a loin, comme on voit, de ce genre de direction à celui, si justement et si admirablement défini, de « jouer de l'orchestre ».

Un moyen de réussite auprès d'un public amateur du merveilleux ainsi que de la gymnastique, c'est, comme nous l'avons dit déjà, de diriger de mémoire. On doit, en effet, être bien fort, et cela ne tient-il pas du prodige: être pénétré des intentions d'un auteur, des moindres détails d'exécution, au point de se croire doué de toutes facultés et d'oser se substituer hardiment à l'auteur lui-même! Et d'ailleurs, est-il reconnu qu'un auteur consente jamais à diriger l'exécution d'une de ses œuvres sans le secours de la partition? Cela dépend, au reste, et de la valeur de l'auteur, et de l'importance de l'œuvre, et aussi de l'exécution que l'on veut obtenir.

C'est à peine si le chef d'orchestre convaincu de la mission qu'il a à remplir ose quitter des yeux sa partition, tant il a à cœur d'exprimer et d'obtenir les intentions de l'auteur, et non d'y substituer les siennes.

Car, voici généralement ce qui arrive à tous ceux qui jouent ou qui conduisent sans musique. Nous parlons de l'exécution d'ensemble, bien entendu. Eh bien, il est impossible d'observer de mémoire les nuances, les accents, les intentions les plus minutieuses avec une exactitude rigoureuse. Une sorte de fluctuation, le déplacement des nuances, de tous détails d'exécution se produit inévitablement, et l'on arrive peu à peu à ne plus exercer qu'une direction de fantaisie, selon son sentiment personnel et non d'après celui de l'auteur. Les nuances, les accents ont une telle variété, leur enchaînement est si naturel, leur nature diverse et opposée si distincte, que si l'on déplace, si peu que ce soit et involontairement, soit un crescendo, soit un diminuendo, soit toute autre intention, les nuances qui suivent seront bien certainement interprétées en sens inverse de leur nature.

Pour exécuter avec exactitude une œuvre quelconque, même en la sachant par cœur, il faut encore, répétons-le, la voir écrite, afin de s'initier à toutes les intentions de l'auteur qu'il s'agit d'exprimer fidèlement, et non de déplacer, d'altérer ni de changer en quoi que ce soit.

Le chef d'orchestre est-il fait d'ailleurs pour amuser les yeux, pour « produire des évolutions exagérées, presque ridicules, qui attirent sans motif l'attention des spectateurs, et deviennent très-désagréables à la vue (1) », ou pour aider à l'intelligence

(1) H. Berlioz.

de l'exécution (1)? Ceux qui savent écouter et voir apprécieront une direction en rapport intime avec l'exécution de l'œuvre qu'ils entendent; ceux qui ne font que voir, et pour lesquels la mise en scène est l'art lui-même, ne seront certainement point émus.

En résumé, on doit considérer les évolutions du chef d'orchestre comme étant, pour ainsi dire, la mise en action des intentions du compositeur; c'est en quelque sorte, et comparativement à la mise en scène ou le jeu des acteurs, le souligné, le relief de tout ce qui communique le mouvement, la vie à la pensée musicale. Ce sont les moyens pratiques, particuliers à chaque nature d'instruments, à l'aide desquels on joue, soit de l'orchestre, soit du violon, soit de tout autre instrument. Le tempérament individuel entre donc pour beaucoup dans la manière d'exercer le jeu de chaque instrument. Sans nous étendre sur ce sujet, on peut citer un exemple qui donnera une idée des comparaisons aisées à établir : Baillot et Paganini, deux violonistes célèbres, appartenaient, il est vrai, à deux écoles différentes. On sait, à n'en point douter, combien étaient différents les moyens pratiques appliqués cependant au jeu d'un même instrument par chacun d'eux. Cet exemple suffit, croyons-nous, pour faire apprécier la diversité qui peut se produire, à des degrés différents, dans la manière de

(1) « La mesure ne contribue jamais plus à l'effet que lorsque le ressort qui lui donne l'impulsion est inaperçu. Tout ce qui met trop en évidence le mécanisme nuit à l'illusion et détruit l'enchantement. » — P. Baillot.

procéder, soit comme violoniste, soit comme chef d'orchestre.

Il résulte de la comparaison que nous venons de faire que l'attitude du chef d'orchestre comprenant tous les mouvements qu'il est obligé d'exprimer pour transmettre les intentions voulues et écrites par le compositeur a pour principe des causes multiples qu'on ne peut répondre d'énumérer d'une façon complète. Elles se partagent en deux catégories que l'on peut préciser. L'une comprend la nature, le caractère, le tempérament de l'artiste; l'autre, les études qu'il a faites, le milieu dans lequel il a vécu, enfin l'individualité qu'il s'est donnée par la réunion de toutes les conditions indispensables à l'art du chef d'orchestre.

CHAPITRE X.

DE LA LECTURE DE LA PARTITION.

Lire la musique, c'est en même temps l'entendre comme si elle était exécutée réellement. Pour qu'il se produise en soi, *in petto,* une résonnance pour ainsi dire mentale, une sorte d'audition de toutes les parties écrites d'un ensemble dont on ne fait que voir le tracé lorsqu'on lit une partition, combien il faut être initié aux secrets de l'art! Cette faculté de l'intelligence s'acquiert par la possession de connaissances étendues, par des études diverses et approfondies, une pratique exercée, une organisation particulière, sans laquelle il n'est pas permis de se compter comme un vrai lecteur. En outre de ces « dons presque indéfinissables », il faut encore posséder un talent d'exécutant sur un ou plusieurs instruments, sans parler de l'organe vocal, que l'on aura exercé au moins d'une manière élémentaire.

L'instrument le plus favorable à la disposition, pour ainsi parler, de la faculté d'entendre par les yeux, est sans contredit un instrument à cordes; et ici encore le violon l'emporte sur les autres instruments pour plusieurs raisons. Un instrument sur lequel les doigts forment l'intonation, dont les cordes doivent constam-

ment être accordées par l'exécutant, est, plus que tout autre, de nature à former l'oreille, à faire apprécier les sons et les fixer pour ainsi dire dans la mémoire. Le piano, qui cependant est l'instrument particulier du compositeur, se prête moins au développement de la faculté si précieuse d'entendre par les yeux (1).

Le violon et le piano doivent donc être considérés comme les deux principaux instruments du chef d'orchestre (2).

L'étude de l'instrumentation et de l'orchestration forme le complément des moyens pratiques qu'il est indispensable de réunir. L'art d'écrire, de combiner, d'exprimer ses idées, d'exercer son imagination, en un mot, la composition développe merveilleusement la faculté de concevoir, de posséder réellement « cet orchestre invisible que tout compositeur loge au grand complet dans sa tête, avec lequel il vit sans cesse, qui va, vient, s'arrête, voyage avec lui, et qui est le plus complaisant, le plus infatigable, je dirai même le plus habile de tous les orchestres du monde (3) ».

Cette organisation naturelle du compositeur est, en

(1) « Le violon et le piano se partagent aujourd'hui l'empire de la musique instrumentale. Le piano, partition vivante, a le pouvoir de tout faire entendre et de tout retracer; dépositaire immédiat de la pensée, il semble posséder les secrets de la science et se plaire à la dévoiler sur le clavier; apte, surtout, à maintenir les lois de l'harmonie autant que le violon peut l'être à les exécuter, l'un et l'autre font le virtuose..... » et le chef d'orchestre. — P. Baillot.

(2) Adolphe Adam n'était que pianiste; il n'appréciait pas, disait-il, les sons qu'il entendait.

(3) F. Halévy.

effet, le don le plus précieux, à l'aide duquel il est donné d'entendre en lisant. Autrement on ne peut que se rendre compte par le raisonnement et l'analyse des accords, de l'harmonie, des modulations, des tonalités exprimées, mais non entendre, comme par le fait même de l'exécution, cet ensemble de parties écrites les unes au-dessus des autres qui constituent la partition.

De la lecture à livre ouvert.

« Le chef avant tout est tenu de posséder une idée nette des principaux traits et du caractère de l'œuvre dont il va diriger l'exécution... » Berlioz, en s'exprimant ainsi, formule un principe que nous approuvons et recommandons également. Mais l'exception se rencontre parfois, il n'est donc pas inutile d'en dire quelques mots.

Il arrive qu'à une séance de musique à orchestre on désire connaître une œuvre nouvellement publiée ou que l'auteur présente lui-même. Le chef d'orchestre ne peut alors que prendre connaissance à la hâte des mouvements, des mesures différentes employées, des repos ou points d'orgue, des changements de mouvement marqués, et s'en rapporter ensuite à son instinct, à son sentiment, à son habileté comme lecteur, ou se laisser guider par l'auteur si celui-ci est présent.

L'exécution n'a d'autre but, au reste, que de faire, séance tenante, la lecture d'une œuvre dont on veut

avoir immédiatement une idée. Le résultat dépend alors de l'habileté des exécutants et du chef d'orchestre.

Rien de plus intéressant que ces essais improvisés! Confiance générale, motivée par une liberté d'action dégagée de toute responsabilité, de l'imprévu partout, une sorte d'abandon de part et d'autre, sans compter la disposition favorable et bienveillante de l'assemblée entière.

Il en est de la lecture musicale à livre ouvert comme de la lecture littéraire à haute voix; aucune règle précise ne peut être formulée. L'analogie qui existe entre ces deux modes d'exécution peut justement s'apprécier par la citation suivante, empruntée à une plume éloquente qui, elle-même, s'est servie d'une comparaison musicale se rapportant directement à la question.

En effet, comme le dit si judicieusement M. E. Legouvé (1), « rien de plus difficile que de déchiffrer à première vue une pièce de poésie; il se fait alors une triple opération fort compliquée : les yeux, l'intelligence et la voix sont tous trois à l'état d'improvisateurs. Les yeux doivent lire à la fois la ligne qu'ils parcourent et la ligne qui suit; l'intelligence, deviner l'ensemble du morceau, sa marche, son caractère, sur le simple début; la voix, produire immédiatement les sons qui répondent aux mots, à mesure que l'intelligence et les yeux les lui envoient.

(1) *L'Art de la lecture.*

« La difficulté est réelle ; elle exige une rapidité de conception, une souplesse de voix, une vivacité de regards, qui ne s'acquièrent que par une longue gymnastique antérieure. Il faut avoir fait bien des gammes pour exécuter une sonate de Beethoven à livre ouvert. Pourtant, le croirait-on? il arrive parfois que, sous le coup de cette difficulté même, le lecteur, électrisé par l'imprévu de ces beautés qui jaillissent soudainement et une à une devant lui, et surpris comme l'auditeur, se surpasse lui-même dans cette interprétation improvisée; il trouve des accents, il a des audaces, il a des bonheurs que ne connaît pas la lecture la plus habilement préparée. »

Telle est, effectivement, la similitude que l'on rencontre des deux côtés dans la manière de procéder. Mais, en ce qui nous concerne, la mise en pratique devient tous les jours de plus en plus rare. Cette sorte de recréation pouvait encore exister lorsque la musique d'ensemble ne présentait que des difficultés relatives, eu égard au degré de perfection d'exécution auquel on voulait arriver. C'était, an reste, appliquer à l'orchestre ce mode d'exécution improvisée, consacré par les sociétés de quatuors ou de musique intime, dite de chambre. Aujourd'hui que les compositions modernes exigent des préparatifs indispensables, des études, des répétitions particulières, avant de songer à faire ressortir les effets, les combinaisons, avant de comprendre même le travail recherché, calculé, longuement réfléchi que l'on y trouve, les séances de lecture de musique d'en-

semble ne sont plus possibles à notre époque. Les réunions d'amateurs ont cessé d'exister par la disparition d'exécutants amateurs.

De l'emploi du temps.

L'emploi du temps (ici encore nous pensons comme Berlioz) doit être compté parmi les devoirs du chef d'orchestre. Mais cette exigence fait naître une foule d'obligations que l'on est surpris de voir incomber au chef d'orchestre. Il serait juste cependant de ne point surcharger le chef de détails susceptibles de le détourner complétement des soins que réclame l'exécution.

On ne saurait croire le travail qu'exige le côté matériel de la question d'exécution, et combien il est nécessaire d'apporter une attention toute paternelle à ce qui a pour objet la mise à l'étude d'une œuvre quelconque: veiller à ce que les parties séparées soient exactes entre elles et conformes à la partition; tenir à ce qu'elles contiennent les récitatifs notés avec les paroles; avoir soin de faire mettre des fiches à chacune des parties séparées, indiquaant le morceau que l'on doit exécuter; faire pratiquer une coupure improvisée, à l'aide de signes conventionnels; changer la nature d'un accord pour permettre un enchaînement imprévu; armer la partition de fiches-retournes, aux reprises, aux renvois, aux *da capo*, etc., etc. Mais un travail plus intéressant, plus élevé et qui réclame plus de soins encore, est celui que né-

cessite la traduction d'une œuvre vocale. Il est important alors d'observer la plus grande exactitude du côté des parties de chant, ainsi que du côté de la prosodie. Une conformité des plus rigoureuses doit exister entre la traduction et le texte original. Malheureusement cette question est trop souvent négligée, et il existe des traductions d'œuvres sérieuses qu'on ne saurait vraiment admettre. Il est indispensable, dans ce cas, et pour résumer en quelques mots la question de « l'emploi du temps », de reprendre en sous-œuvre certain travail, écrire à nouveau une partie ou même une partition tout entière, collationner, sinon copier des parties séparées d'orchestre ou de chant. Tels sont les moyens qu'il convient d'employer pour obtenir « l'excellence du résultat final » que doit avoir en vue tout chef d'orchestre, c'est-à-dire « la perfection d'exécution ».

Des devoirs du compositeur.

Les obligations du chef d'orchestre ont une certaine analogie avec les devoirs du compositeur envers les copistes, les graveurs, les exécutants, le chef d'orchestre même, qui tous, bien qu'à des fonctions différentes, concourent à l'exécution de son œuvre.

On en jugera par l'exposé succinct des formalités que le compositeur doit accomplir à partir du moment où il commence à écrire sa partition jusqu'au jour où il la termine. Cette énumération sera pour le lecteur

comme le manuel du compositeur qu'il passe en revue.

Le compositeur a d'abord à déterminer le nombre de portées que doit avoir son papier réglé. Une fois cette question tranchée, il ne vit plus qu'avec la perspective d'avoir à noircir ces rames de pages blanches qu'il a devant soi pour former sa partition. Mais le temps consacré à la construction de son œuvre ne s'écoule, on le sait, que par un travail incessant qui prolonge les jours à la nuit, les nuits au jour. Que de fois ne reviendra-t-il pas sur les mêmes points! que de transformations, que de changements innombrables vont se produire avant la fin de l'œuvre commencée! Et c'est précisément à cause de ces phases par lesquelles la pensée de l'auteur se fait jour que tant de précautions sont nécessaires.

Détachons au hasard une page de manuscrit pour l'examiner à tous les points de vue.

« La page a été écrite, cela se voit, à plusieurs reprises; — la partie vocale a d'abord été tracée (envoyée à la copie sans doute, puis retournée à l'auteur); — des corrections sans nombre sont survenues à la notation touchant certaines valeurs exprimées; — on a gratté, biffé, çà et là, des notes du chant; — réuni, séparé, après coup, les valeurs conformément à la prosodie; — les paroles ont été rectifiées, ajustées et mises en rapport direct avec la notation; — telle partie, attribuée d'abord à tel rôle, changée de destination par une substitution et de clef et de nom du personnage; — l'orchestration re-

maniée à différents endroits, à en juger par les traces de certains grattages, de changements raturés et désavoués ensuite, par l'ajustement de bandelettes de papier collées, afin de laisser ignorer ce qui existait auparavant. — Ici un renvoi pour un passage qui n'a pu tenir à sa place respective; — là, un signe de reprise pour une ou plusieurs mesures; — des coupures indiquées; des renvois marqués; — une ou plusieurs portées tracées à la main pour quelques instruments ajoutés; — une collection de points noirs, de formes et de grosseurs diverses, des pâtés, en un mot, recouvrant tout ce qu'on a voulu faire disparaître; — en marge, d'un côté des chiffres additionnés, des dessins figurés; — de l'autre côté, « une note de la ménagère ». (Ce détail, selon l'historique, est le fait même de Beethoven.)

Cette page, à la considérer isolément, nous paraît suffire comme spécimen, et il n'est pas nécessaire de pousser plus loin nos investigations.

Maintenant, le manuscrit de l'auteur une fois sorti de ses mains, examinons les conditions dans lesquelles il doit se trouver. Il faut qu'il soit dans un ordre parfait; qu'il ait toute la clarté possible pour que l'on puisse procéder à la copie ou à la gravure avec sûreté. Mais ce travail important ne peut s'exécuter sans commettre d'erreurs ni de fautes, sans en rencontrer parfois du côté de l'auteur, cela s'explique d'ailleurs par l'exposé que nous avons donné de l'état en général de la plupart des manuscrits.

Aussi, lorsque l'œuvre arrive à la lecture, les exé-

cutants ont inévitablement à essuyer le feu des fautes qui se rencontrent, des accidents mal placés ou omis, des articulations faussement indiquées, des erreurs de tous genres, des nuances oubliées, des coupures mal faites, etc. Ces entraves se produisent généralement à une première lecture de toute œuvre inédite; elles sont à joindre aux difficultés d'exécution qu'ont à vaincre les exécutants. Et c'est en présence d'un tel état de choses que l'auteur assiste à la première audition de son œuvre.

« On ne sait pas assez, en général (et nous sommes d'accord avec Berlioz), au prix de quels labeurs la partition d'un grand opéra est produite, et par quelle autre série d'efforts, bien plus pénibles et bien plus douloureux encore, sa présentation au public est obtenue. Le compositeur, obligé de recourir à deux ou trois cents intermédiaires, est un homme prédestiné à souffrir. »

Quant à ce qui concerne le chef d'orchestre, nous retrouvons les choses comme nous les avons décrites plus haut : si l'on s'est occupé de lui, on aura disposé une copie de la partition manuscrite dans les conditions ordinaires ; si l'on n'y a point pensé, on lui donnera le manuscrit avec lequel il aura à se débrouiller pour diriger et les études et l'exécution de l'œuvre.

Les auteurs devraient exiger cependant qu'il fût donné au chef d'orchestre toutes les garanties nécessaires pour assurer une bonne exécution.

CONCLUSION.

Si les signes indicateurs du chef d'orchestre paraissent simples en général, si cette partie mécanique présente peu de diversité, les principes sur lesquels repose l'art de diriger embrassent une étendue sans limite. On peut néanmoins les résumer en quelques mots.

L'art du chef d'orchestre tient en première ligne à l'art de la musique, cela est incontestable. — La musique pouvant se produire de plusieurs manières, le chef d'orchestre doit, par conséquent, être initié à chacun des modes de production qu'elle comprend, aux formes diverses sous lesquelles elle se manifeste, ainsi qu'aux différents éléments qu'elle emploie pour exister, ce qui peut se généraliser par la division suivante : théorie, exécution, composition.

— En outre, à côté de ces trois branches, qui sont comme le faisceau de la musique même, et qui, envisagées séparément, forment chacune un art distinct, se groupent certaines conditions importantes qu'il faut remplir si l'on veut posséder toutes les qualités requises.

— Mais la réunion des qualités essentielles à l'art du chef d'orchestre ne se rencontre pas toujours chez

un même individu, et ces qualités peuvent exister à des degrés différents, d'où naît alors l'individualité. — L'individualité de tout chef d'orchestre résulte et de l'époque où il apparaît, et des études qu'il a faites, de la position qu'il occupe, et aussi de son tempérament. Ainsi, par exemple, tel chef d'orchestre apparaît à une époque où, après de constants efforts, il obtient les honneurs, la célébrité, la gloire de fonder une école, une société illustre, à laquelle il lègue des traditions qui sont comme les reflets du génie de l'exécution des chefs-d'œuvre d'auteurs ignorés jusqu'alors en France. Tel autre, arrivant après, profite des avantages que lui donnent une instruction plus soignée et des études plus suivies. Bien qu'étant d'une régularité méthodique, il trouve néanmoins, en suivant la route tracée par son prédécesseur, une célébrité relative à recueillir; mais ses qualités, dont l'opportunité rehausse encore le mérite, l'exactitude qu'il apporte à l'interprétation des auteurs, lui font méconnaître parfois des effets d'exécution, des traditions résultant, il est vrai, de l'imagination et du sentiment du fondateur qui l'a précédé. D'autres encore, dont la réputation est justement acquise, parviennent à faire preuve d'un talent réel, soit comme imitateurs de leurs devanciers, soit comme solistes-virtuoses, possédant toutefois les qualités reconnues pour la direction de l'orchestre.

Chaque individualité est, comme on voit, un sujet d'étude, qui, au point de vue de l'art, présente un intérêt particulier.

La réputation que ces chefs éminents ont obtenue

dans l'opinion publique a été plus ou moins élevée, sans doute, par suite de la carrière qu'il leur a été permis de parcourir. Mais ils n'en ont pas moins acquis, bien qu'à des titres différents, une célébrité qui les distingue et leur assure une page glorieuse dans l'histoire de l'art de l'exécution collective, instrumentale et vocale.

Mais ce n'est pas, il faut en convenir, sans avoir donné prise parfois à la critique.

Il est un sujet, entre autres, qui est constamment l'objet de reproches amers. Nous voulons parler de la préférence qu'ont manifestée la plupart des chefs d'orchestre pour la direction du concert.

Il n'y a pas encore longtemps qu'un *revenant* (ce nom est en rapport avec la question) écrivait dans une revue rétrospective musicale les lignes suivantes (1):

« Du jour où Habeneck eut fondé les concerts du Conservatoire et où il eut découvert Beethoven, ses concerts et Beethoven devinrent sa seule sollicitude, son seul amour. L'Opéra, l'orchestre de l'Opéra, ne furent plus rien pour lui. A Rossini, Auber, Halévy, Meyerbeer, il préférait hautement Haydn, Mendelssohn, Gluck et surtout Beethoven ; à l'orchestre de l'Opéra il préférait hautement l'orchestre du Conservatoire... »

A envisager purement la question d'art, Habeneck, chef d'orchestre, pouvait (on en conviendra) avouer hautement une telle préférence, lorsque aujourd'hui

(1) Le *Figaro* du 24 janvier 1875, signé : *Un Revenant*.

Wagner, compositeur, reconnaît qu'en effet « l'indépendance de l'art se trouve sacrifiée dans l'opéra, tandis que dans la symphonie — la plus haute expression de l'art — le compositeur arrive à l'expression la plus parfaite de ses idées... » — « C'est dans la musique instrumentale, ajoute-t-il, que l'artiste, libre de toute influence étrangère, est à même d'atteindre le plus sûrement à l'idéal de l'art; c'est là qu'il peut mettre en œuvre les moyens qui appartiennent en propre à son art; c'est là qu'il est forcé de rester dans son domaine (1)... »

Comme œuvres d'art, il existe en effet une différence entre l'opéra et la symphonie. Compositeur, on peut donner la préférence à tel genre ou à tel autre; chef d'orchestre, on peut préférer diriger l'un ou l'autre. Ces préférences, de part et d'autre, ont leurs raisons d'être que l'on conçoit aisément.

En ce qui concerne la préférence du genre, en fait de composition, il s'établit une même manière de procéder, soit de la part du chef d'orchestre, soit de la part du compositeur. Celui-ci est guidé instinctivement par sa nature, qui le porte vers tel côté ou tel autre; le chef d'orchestre subit la même influence. Selon son organisation, sa nature, les études auxquelles il s'est livré, soit comme soliste, soit comme compositeur, le chef d'orchestre est dominé naturellement par son sentiment personnel. Et, si l'on envisage la question au point de vue de l'exécution à

(1) *De la direction de l'orchestre,* par R. Wagner.

diriger, il est certain que la préférence sera donnée au genre de composition dont l'interprétation atteindra le plus près à la perfection.

Les éléments d'exécution sont donc à considérer selon la manière dont ils sont traités; ils constituent, en effet, deux genres distincts : l'opéra et la symphonie, c'est-à-dire le théâtre et le concert.

Maintenant, si l'on établit une comparaison en fait d'exécution, nous dirons, comme Berlioz : « Il faut distinguer les orchestres de théâtre des orchestres de concert. Les premiers, sous certains rapports, sont en général inférieurs aux seconds. »

Et comment en serait-il autrement? Le spectacle, au théâtre, est partout ailleurs qu'à l'orchestre : la musique est soumise à la scène, au chant, à la danse; on procède de telle sorte que le plaisir des yeux distrait du plaisir des oreilles. Au concert, le spectacle, au contraire, c'est la musique même : l'orchestre, le chœur, les solistes, tous les exécutants sont acteurs.

Au concert, les solistes de l'orchestre sont « sujets »; quoiqne sujets, ils sont gouvernés par la mesure, le rhythme, le mouvement, en un mot, par ce qui constitue les lois de toute exécution collective. De ce côté, à ne considérer que la question d'ensemble, aucun trouble ne vient compromettre ni fausser l'interprétation instrumentale. Au théâtre, les solistes de l'orchestre sont soumis, comme les autres exécutants, aux conditions, aux exigences, disons plus, aux volontés imposées par les sujets du chant, de la danse,

par le chœur, le ballet, par le jeu de scène des personnages, etc., etc. Il en résulte par exemple que, dans tel passage (1), la flûte, obligée de suivre le mouvement que commande une partie secondaire, bien que vocale, interprétée par un sujet ou par un coryphée, le soliste est dans la nécessité de se conformer au mouvement imposé, de rompre à chaque instant le rhythme, la mesure, et cela en face d'un solo pour lequel se rencontrent souvent des précautions à prendre, des difficultés à vaincre, et toujours aussi pour l'exécutant une responsabilité dont on tient rarement compte.

Maintenant, si nous passons au hautbois, nous le trouverons, dans tel autre passage (2), aux prises avec un solo : un écho *moderato,* pour lequel l'auteur réclame de la part du soliste un rhythme soutenu, un sentiment naturel, une expression tendre; qu'arrive-t-il? c'est que, pour suivre la danse, le mouvement est deux fois plus lent, le rhythme est incertain, le caractère dénaturé, ce qui amène par conséquent une exécution à contre-sens. Cela n'arrive point au concert. Il faudrait écrire un volume pour énumérer les exemples qui se rattachent à cette question. Mais poursuivons.

En ce qui concerne le genre de direction, il est différent, cela se conçoit, selon qu'il appartient au concert ou au théâtre. Aussi il peut se faire qu'une nature, une individualité se trouve plus à l'aise, plus

(1) Finale du *Freyschütz.*
(2) Ballet de la *Juive.*

dans son élément d'un côté que de l'autre; la préférence, en ce cas, pour telle ou telle direction, serait l'effet naturel d'une aptitude particulière. Mais si cette préférence n'est due, par le fait, qu'à une question de perfection d'exécution, il faudrait regretter avec le chef lui-même de ne point rencontrer des deux côtés les mêmes avantages.

Pour juger une question aussi délicate, il faudrait traiter à fond de la distinction des deux directions et définir le caractère de chacune. Mais un tel sujet ne saurait être envisagé sans mettre à découvert bien des petites misères quotidiennes que le public ignore et que le chef d'orchestre éprouve. Ce n'est point en terminant et après avoir exposé la théorie d'un art qui nous initie à toutes les beautés de composition et d'exécution, à tous les chefs-d'œuvre des maîtres, qui élève l'âme, le sentiment, qui nous met en communication avec le génie, ce n'est pas lorsque tant de jouissances nous sont réservées qu'il faut jeter le trouble au milieu d'un bonheur si précieux. Portons plutôt nos regards vers un horizon qui nous charme l'esprit et le cœur, vers cette petite salle du Conservatoire, dans ce sanctuaire de l'harmonie, là où la direction d'une symphonie de Beethoven est l'idéal de tout batteur de mesure. Et alors nous verrons le chef s'animer, se passionner en présence de l'enthousiasme général, des applaudissements unanimes, et, transporté lui-même, électrisé par les beautés sublimes des chefs-d'œuvre, s'isoler pour ainsi dire, s'identifier avec l'auteur, ne vivre

qu'en lui, et ressentir une joie intime, une sensation immense!

Voilà ce qui compense bien des peines; voilà ce qui paye toutes les fatigues; voilà le vrai bonheur que peut rencontrer parfois un « chef d'orchestre ».

APPENDICE

APPENDICE

RÉFLEXIONS

SUR CERTAINES OBSERVATIONS DE R. WAGNER.

Le chapitre intitulé : « De la direction de l'orchestre », dans les œuvres critiques de Richard Wagner, contient quelques propositions auxquelles nous avons naturellement donné toute notre attention. Bien que l'auteur n'ait traité, en général, que des « maîtres de chapelle, directeurs de musique, chefs d'orchestre allemands », cependant il se rencontre certains côtés applicables à l'École française. D'ailleurs, toute la partie consacrée à Habeneck indique suffisamment que, par moment, il existe une sorte d'analogie entre les orchestres allemands et les orchestres français. A ce dernier titre, nous exposons quelques réflexions que nous n'avons pas cru devoir faire entrer dans « l'Art du chef d'orchestre », parce qu'elles ont trait, la plupart, à une opinion particulière, et qu'elles n'ont, par le fait, aucun caractère qui se rattache à la théorie de l'art que nous avons exposée. Elles présentent néanmoins un grand intérêt, par rapport à certaines conventions et eu égard au sentiment d'in-

dividualité dont il convient, avant toute chose, d'apprécier la justesse.

Ces notes se composent de divers fragments du texte, que nous avons marqués par des guillemets, et extraits du chapitre intitulé : « De la direction de l'orchestre ». Nous avons rassemblé ces citations de manière à traiter chaque point séparément, laissant à l'appréciation du lecteur nos réflexions, que nous ne croyons pas inutile de faire connaître, après avoir nous-même exposé les principes de la théorie de l'art du chef d'orchestre.

Wagner commence par déclarer que, pour fonder sa propre opinion touchant « la direction de l'orchestre », il en appellera, non pas à ceux qui dirigent l'orchestre (1), mais aux musiciens et aux chanteurs (2); car eux seuls ont réellement le sentiment d'être bien ou mal conduits. Et encore ne peuvent-ils se prononcer sur ce point que s'ils « ont été au moins une fois dans leur vie bien dirigés, ce qui ne se présente que très-exceptionnellement (*sic*). »

On voit qu'à ses yeux les bons chefs d'orchestre sont rares.

Une telle profession de foi nous surprend de la part d'un auteur; car il importe avant tout de distinguer et de définir la nature du jugement que l'on porte sur le chef d'orchestre.

(1) Soit qu'il les considère comme de véritables « perruques » ou comme appartenant à la nouvelle race de « directeurs ».

(2) Pourquoi exclure les danseurs?

Ainsi, par exemple, il est évident que si un musicien, artiste, virtuose, se rencontre de sentiment ou d'intention avec les indications du chef d'orchestre, il jugera ce dernier d'une manière favorable. Mais supposons un musicien distrait, indifférent; s'il ne reçoit pas du chef d'orchestre l'avertissement préalable, sans lequel il manquera sa rentrée, si la mesure ne lui est point indiquée d'une manière toute particulière, si les temps ne sont pas martelés, divisés, subdivisés même (qu'importe que ce soit contre le sentiment et l'expression?), nul doute que son jugement ne lui soit défavorable.

Quant à en appeler aux chanteurs, cela nous surprend davantage, surtout d'après l'opinion que Wagner exprime plus loin. « A l'Opéra, dit-il, il semble plus convenable à certains chefs d'affecter une insouciance sceptique, une frivolité spirituelle... De là une condescendance toute galante à l'égard des chanteurs et des cantatrices, aux exigences desquels ils se prêtent avec la meilleure grâce du monde. Rien ne leur coûte : ni ralentissement, ni accélération de la mesure; ils battent la mesure, indiquent des points d'orgue, des transpositions, et surtout des « coups d'archet », quand et comment il plaît aux susdits chanteurs et cantatrices.

« Mais s'il arrive par hasard à un chef d'orchestre légèrement enclin au pédantisme de vouloir insister sur ceci ou sur cela, IL EST DANS SON TORT. »

Si, en outre, il en eût appelé aux danseurs et aux danseuses, Wagner aurait ajouté, sans doute, que

si telle danseuse, par exemple, a une exécution précise, parfaite en *toutes pointes*, bien rhythmée, il sera possible au chef d'orchestre, sans trop altérer les intentions du compositeur, de faire « une condescendance toute galante » à l'égard de certaines fluctuations de mouvement et aux exigences de la danse en général. Mais s'il se trouvait, par hasard, qu'une danseuse (soit par son individualité, soit par une cause quelconque) n'eût point de rhythme, que son exécution fût précipitée ou ralentie à l'extrême, et cela en vue de l'effet; que les mouvements dussent alors, pour répondre au caractère de la danse, être dénaturés, retenus ou emportés d'une manière exagérée, serait-il permis d'espérer, dans ce cas, une « galante condescendance » de la part du chef d'orchestre ?

En résumé, nous croyons que, pour fonder une opinion vraie touchant la direction de l'orchestre et la valeur des chefs, il faut se laisser guider par l'art lui-même, suivre les lois du sentiment, les préceptes du goût (s'il est permis d'exprimer au figuré une pensée que tout véritable artiste comprendra aisément), sans négliger d'apprécier les moyens d'action auxquels sont soumis naturellement les chefs d'orchestre. De cette manière, on pourra en appeler aussi bien à ceux qui dirigent qu'à ceux qui exécutent.

Maintenant, quant à prétendre que « le premier et le véritable devoir des directeurs de nouvelle date et de nouveau style serait de reconnaître et d'exécuter ce que n'ont pas compris les maîtres qui les ont pré-

cédés », d'accord; seulement, il conviendrait d'examiner impartialement, soit pour les directeurs, soit pour les chefs d'orchestre, si la possibilité, la liberté d'action leur a été accordée, ce que l'on peut mettre en doute quelquefois, surtout à en juger par l'opinion qu'émet Wagner à l'égard de Mendelssohn et de Meyerbeer, quand il dit : « La force les a-t-elle donc abandonnés? Il semblerait vraiment qu'ils n'aient pas eu d'énergie, puisqu'ils ont laissé *les choses en l'état où ils les ont trouvées.* »

*
* *

Les qualités qui s'appliquent à l'exécution orchestrale comprennent, pour ne citer que les plus importantes : la précision, la vigueur et la douceur des nuances, c'est-à-dire l'opposition justement observée des caractères, l'interprétation vraie des divers accents, ainsi que l'expression exacte des sentiments exprimés, le fini des détails les plus minutieux, etc. La perfection de l'exécution ne s'obtient que par la rigoureuse observance de ces obligations essentielles pour chacun des exécutants. Il faut, en outre, que la virtuosité des instrumentistes réponde au but proposé, c'est-à-dire « l'excellence de l'exécution », résultat auquel tout chef d'orchestre doit prétendre.

Les qualités qui regardent particulièrement la direction de l'orchestre sont sans nombre ; elles s'étendent sur tous les points sous les formes les plus variées. On ne peut prétendre les énumérer toutes. Leur diversité crée des individualités. Celles qui se

sont illustrées en France, et que nous avons indiquées plus haut, ont été, comme on a vu, l'objet d'une étude qui nous les a présentées sous différents aspects. Il ne sera pas sans intérêt d'ajouter aux citations qui précèdent, par exemple, tel vieux maître de chapelle allemand, comme ayant produit une bonne impression sur Wagner, à l'occasion de l'exécution d'une de ses œuvres. « Son attention, dit-il, portait aussi sur la direction de l'orchestre, que l'on n'aurait pu imaginer ni plus précise ni plus vigoureuse; on voyait que tout lui obéissait comme à un homme qui n'admet aucune plaisanterie et qui tient son monde dans la main..... ayant véritablement du feu..... Ses temps étaient plutôt précipités qu'emportés, mais toujours énergiques et bien accentués.

« ..... En Allemagne, l'orchestre avait toujours à sa tête le véritable maître de chapelle, toujours grandement considéré (au moins dans sa localité), sûr, sévère, despote et même brutal. » Ce portrait présente, en effet, des qualités que partout on doit reconnaître et apprécier.

« Il en est d'autres, de nouvelle date, qui, ayant reçu des leçons pour la direction de l'orchestre, y apportaient une élégance complétement inconnue jusque-là aux musiciens... des perfectionnements délicats et recherchés..... mais sans posséder, paraît-il, cette énergie que seule la confiance en soi-même peut donner, en l'appuyant sur une véritable valeur personnelle.... »

C'est peut-être à ce manque d'énergie qu'il faut at-

tribuer le défaut de traîner en longueur l'ouverture du *Tannhaüser,* qui sous la direction de l'auteur dure douze minutes, et que l'on prolonge parfois pendant *vingt minutes.* « Traîner en longueur n'est pourtant pas l'habitude des élégants chefs d'orchestre de notre temps; ils ont bien plutôt un penchant fatal à la précipitation; c'est même là un trait caractéristique de la musique contemporaine... » Cette observation peut, comme on voit, s'appliquer ailleurs qu'en Allemagne avec la même justesse.

« Presque partout on hache les mouvements, on altère le rhythme, on précipite tout, dans l'espoir d'agir plus vivement sur les nerfs du spectateur. Le chef d'orchestre suit du reste la mode : il faut tout sabrer. »

En général, ne cherche-t-on pas plutôt à produire des excitants physiques, par l'action à outrance de l'archet, qu'à « jouer de l'orchestre », à phraser, à varier les rhythmes et les nuances? Nous parlons pour l'interprétation des maîtres consacrés. En ce qui regarde les compositeurs, les chanteurs, on conviendra que ceux-ci ne cherchent guère plus dans les opéras de genre que des effets de sonorité visant à l'entrain, à des résultats factices bruyants et tumultueux, au lieu de persuader l'esprit par la variété des rhythmes et des contrastes bien ménagés. Pour eux, l'important est avant tout d'agir sur les sens et de les entraîner en violant les lois du bon goût et des belles traditions de l'art musical. Dans les œuvres sérieuses, on abuse des sonorités vides et des effets harmoniques, dissonances, etc. Tout ce qui est neuf, simple

et grand, est étouffé sous les recherches d'une facture compliquée et en quelque sorte purement scolastique. L'inspiration est la chose à laquelle on songe le moins.

*
* *

La difficulté que présente l'interprétation des œuvres de Richard Wagner, le très-rare contentement que lui procure toute exécution qui n'est pas sous sa direction, ces deux motifs font naître en nous une très-grande incertitude à l'égard des intentions du compositeur.

A une certaine époque, lors des représentations du *Tannhaüser* à l'Opéra, nous eussions désiré avoir l'initiative des études de cet ouvrage. Cependant, n'ayant fait qu'assister aux répétitions, les impressions que nous en avons ressenties nous sont encore présentes. Et si nous rappelons nos souvenirs en ce moment, c'est pour émettre une opinion personnelle touchant simplement l'exécution en général.

Nous avions eu déjà l'occasion de remarquer, dans une circonstance où nous trouvons une certaine analogie, nous avions remarqué, disons-nous, que l'exécution du *Trouvère,* à l'Opéra, était en communication plus intime avec notre organisation, nos habitudes, notre nature, et le culte que nous conservons pour cette trinité de génies à laquelle nous devons, pour ainsi dire, notre existence musicale (Haydn, Mozart, Beethoven), que l'exécution du *Trovatore,* aux Italiens.

En effet, les qualités (du moins nous les considé-

rons comme telles) que présentait le chef d'orchestre Girard avaient été d'une influence heureuse et des plus avantageuses dans l'interprétation de l'œuvre de Verdi, quant à l'observance des nuances, des accents, à la vigueur donnée à l'ensemble, au fini des détails, au sentiment vrai et pénétrant, à l'expression sentie et noble, qui dominaient de toutes parts. L'exécution répondait, en un mot, aux traditions de la Société des concerts, par la mise en relief, si l'on peut s'exprimer ainsi, des intentions du compositeur, lesquelles étaient alors rendues dans la langue, le goût et le génie français. A dire vrai, dans cette manière de procéder, celle qui a paru convenir aux chefs-d'œuvre des maîtres illustres de cette admirable trilogie, Haydn, Mozart, Beethoven, rien de forcé ni d'exagéré : la valeur des idées mises à jour; les effets conçus rendus avec une perfection idéale, dans le style particulier de chaque maître, et toujours dans un langage pur, élevé, noble, un goût irréprochable, une distinction, une élévation de pensée, de caractère, tout ce qui constitue enfin les trésors que le génie de l'exécution sait découvrir dans les chefs-d'œuvre de composition de toute nationalité.

Mais, eu égard à tant de considérations, et surtout en présence des écrits de l'auteur du *Tannhaüser,* on comprendra combien la position d'un chef d'orchestre est embarrassante; en effet, d'après l'exposé de certains chefs d'accusation formulés par Richard Wagner touchant la direction en particulier de ses œuvres, lui seul possède le secret de ses intentions. Puis il pa-

raîtrait que quelques directeurs allemands auraient la même manière de voir que certains chefs d'orchestre français. Car Wagner qualifie ces directeurs de véritables « perruques », d'après la manière dont ils se comportent vis-à-vis de la musique nouvelle...

Quant à la manière dont ils se comportent vis-à-vis de sa propre musique, laissons parler Wagner : « Voyons, dit-il, quelles sont les qualités, parmi celles que j'ai signalées chez nos chefs d'orchestre, avec lesquels j'ai particulièrement maille à partir, à l'occasion de la représentation de mes opéras.....

« Je ne parle ici que de la mesure. Tantôt on la précipite à outrance et malencontreusement (je cite sous ce rapport, comme un objet d'horreur, l'ouverture de mon *Tannhaüser*, telle qu'elle fut un jour exécutée à Leipzig, dans un concert sous la direction de Mendelssohn lui-même) ; tantôt on la laisse s'égarer en chemin (comme cela se pratique à Berlin, et presque partout ailleurs, pour mon prélude de *Lohengrin*) ; tantôt on parvient à obtenir simultanément ces deux résultats (c'est le sort qu'a éprouvé récemment, à Dresde et autres lieux, mon ouverture des *Maîtres chanteurs*). Mais nulle part on n'observe les nuances inséparables d'une exécution intelligente, et sur lesquelles je suis tout aussi bien en droit de compter que sur la reproduction fidèle des notes elles-mêmes.

« Qu'un de nos chefs d'orchestre veuille faire toucher du doigt, soit à son public, soit à monsieur son directeur, la destinée malheureuse de mes *Maîtres chanteurs,* il n'y a qu'à battre la mesure de l'ouverture

comme il est habitué d'en user avec Beethoven, Bach et Mozart... »

Il faut donc en user autrement avec Wagner? Et nous qui rêvions, au point de vue de l'exécution, la perfection idéale de la Société des concerts! En serait-il de même pour Verdi? Les qualités pour les uns sont-ils des défauts pour les autres? Quel est réellement le point de départ de l'exagération?

***

Maintenant il faut dire que Wagner se comporte vis-à-vis de lui-même d'une façon assez bienveillante lorsqu'il se juge comme chef d'orchestre. « Peut-être, dit-il, suis-je le seul chef d'orchestre qui ait pris sur lui de conserver à l'*adagio* de la troisième partie de la neuvième symphonie de Beethoven son caractère véritable, en ce qui concerne le rhythme. L'*andante* $\frac{3}{4}$, qui alterne avec l'*adagio,* en fait ressortir, par le contraste, l'aspect particulier, ce qui n'empêche nullement nos chefs d'orchestre de fondre si bien l'un dans l'autre ces deux caractères, qu'il ne reste plus de distinctif que la différence rhythmique entre les mesures $\frac{4}{4}$ et $\frac{3}{4}$. »

Wagner oublie que cette tradition il la tient d'Habeneck, à moins qu'il n'ait lui-même été guidé naturellement par l'indication précise des mouvements conçus et notés par l'auteur. Ainsi Beethoven indique à deux fois un *adagio molto* et un *andante moderato*. La différence est, comme on voit, très-clairement exprimée.

Du reste, ce qu'il dit d'Habeneck, au sujet de la symphonie avec chœurs, est très-judicieux.

« L'orchestre (sous la direction d'Habeneck, à qui revient le grand honneur de ce chef-d'œuvre d'exécution) avait appris à apprécier, dans chaque mesure, la mélodie de Beethoven, qui avait, de toute évidence, complétement échappé à nos braves musiciens de Leipzig, et cette mélodie, l'orchestre la *chantait ;* nous savons que pour bien chanter il faut observer le rhythme exact ; seule, l'intuition nette de la mélodie donne le véritable rhythme ; ces deux éléments sont inséparables ; l'un découle de l'autre. » Cette observation est très-juste.

L'art de *chanter* (nous avons eu l'occasion de le dire déjà) consiste à isoler chaque partie d'un ensemble, dont l'enchaînement constitue la ligne non interrompue de l'idée mélodique sur laquelle reposent et le rhythme et l'harmonie qui complètent la pensée musicale.

Cette ligne mélodique n'arrive à se former isolément qu'autant que toutes les parties qui la composent sont mises successivement au jour et au degré d'intensité voulu par le compositeur. Il en résulte, par conséquent, que les nuances écrites d'une manière générale, par rapport à l'ensemble des parties combinées entre elles, se trouvent parfois trop ménagées, et même insuffisantes, pour que la ligne mélodique s'établisse d'une manière continue. C'est alors qu'à l'exécution les auteurs demandent quelquefois de porter certains passages, certaines parties un peu

plus en dehors que d'autres, malgré l'indication générale qu'ils ont employée et l'exactitude apportée par les exécutants.

Ce moyen tout naturel en soi et à l'aide duquel le relief, pour ainsi dire, est donné à chaque point important, est comme la pierre de touche à laquelle on soumet toute idée et qui en détermine la valeur. Il faut, en effet, que l'idée ait par elle-même une valeur réelle pour résister à une telle épreuve. Nous avons, dans nos « *Curiosités musicales* (1) », indiqué ce mode de procéder, relativement aux œuvres de composition. Appliqué à l'exécution, il est un guide excellent, un moyen certain pour arriver au but que nous poursuivons : la perfection, qu'on ne peut obtenir que par « l'excellence de l'exécution ».

***

Essayons de définir les indications que donne Wagner, et qui sont de nature, dit-il, « à jeter quelque lumière sur le problème de la modification de la mesure dans les œuvres musicales de la nouvelle école, de la véritable école allemande, et à éclaircir les difficultés que présente cette modification ».

L'emploi de « termes allemands » pour indiquer le mouvement, en remplacement des « vieilles rubriques italiennes », voilà le complément du « problème de la modification de la mesure » proposé par Wagner.

(1) Pages 238, 239, 240.

Cette question doit être l'objet d'une étude spéciale. Nous l'entreprenons aujourd'hui, après l'avoir effleurée seulement dans nos « *Curiosités musicales* », auxquelles nous prions le lecteur de se reporter. Le nouveau système des indications du mouvement, dans une langue autre que la langue italienne, nous fournit l'occasion de reprendre un travail que nous n'avons point osé développer, avouons-le, à cause de la difficulté de fixer aucune règle précise. Nous aborderons cependant quelques points.

« Chez Haydn, chez Mozart, l'indication du « temps » est très-simple. Chez Bach, elle fait presque partout complétement défaut, et c'est peut-être ce qui vaut le mieux au point de vue musical. Bach se disait sans doute : Pour celui qui ne comprend pas mon thème, qui n'en sent ni le caractère ni l'expression, que signifieront toutes ces indications italiennes? » Ainsi parle Wagner.

Ajoutons que chez Beethoven, chez Mendelssohn, l'indication du mouvement est plus détaillée. Aux termes simples, c'est-à-dire aux déterminatifs, viennent se joindre des qualificatifs de toutes sortes. Quant à ce qui concerne « la modification de la mesure », il convient de s'entendre.

Une observation très-juste que fait Wagner est celle qui touche particulièrement l'*adagio,* auquel on doit accorder à un degré suffisant ce caractère, qui est le sien propre. « L'*adagio* est, dit-il, la base de toute détermination du rhythme. L'*allegro* peut, à un point de vue un peu abstrait, être considéré comme le

terme extrême de la série obtenue en modifiant, à l'aide d'une figuration de plus en plus mouvementée, le caractère du pur *adagio*.

« Ainsi se manifeste l'opposition de l'*adagio* et de l'*allegro*. » Cela est parfait. Mais ces deux extrêmes ont chacun un point déterminé qui les caractérise, et qu'on ne peut déplacer, soit en deçà, soit au delà, sans les altérer ou les changer complétement. Car il peut se manifester également l'opposition du *grave* et du *prestissimo*. L'altération répond alors, à un degré déterminé, aux diverses modifications que les mouvements principaux peuvent recevoir; au-delà de la limite du possible, ce sont alors des changements de mouvement qui s'opèrent. Les mouvements principaux peuvent donc se modifier, en plus ou en moins, de manière à se rapprocher les uns des autres de très-près. Mais, en outre, ils sont susceptibles de recevoir certaines fluctuations dues aux divers caractères et à l'expression distincte de chaque morceau (1). Cette opinion, nous la rencontrons chez Wagner, lorsqu'il dit : « Jusque dans l'*allegro*, si on se donne la peine d'en étudier de près les motifs caractéristiques, on voit toujours dominer le chant emprunté à l'*adagio*. » Cela provient, disons-le en passant, des diverses modifications que l'on a apportées successivement à la mesure.

Le quatre temps, chez Haydn, est large; le mouvement des temps est modéré; mais, selon la division

(1) Voir notre ouvrage déjà cité : *Curiosités musicales*, pages 250 et suivantes.

observée, les temps sont déterminés simplement ou d'une façon complexe. Ainsi d'une mesure large à quatre temps, on en a fait, par la suite, deux à deux temps larges ¢, et même à quatre temps C, mais d'un caractère plus mouvementé. Pour le rhythme ternaire, il en a été de même. Le *scherzo* de Beethoven est un des derniers exemples de nouvelle figuration. Mendelssohn, procédant en sens contraire, a, du *scherzo* de Beethoven, conçu la figuration à $\frac{6}{8}$ (deux mesures en une), figuration qui, d'ailleurs, est indiquée par Beethoven pour l'exécution de certains $\frac{3}{4}$ très-rapides. Mais revenons, avec Wagner, à l'*allegro*.

« Les plus remarquables *allegri* de Beethoven sont presque tous dominés par une mélodie fondamentale qui, à un point de vue élevé, tient du caractère de l'*adagio*, et c'est ainsi qu'ils conservent cette expression sentimentale qui établit une différence tranchée entre les *allegri* en question et l'ancien *allegro*, dont le caractère essentiel est la naïveté. Dans l'*allegro* de *Mozart*, au contraire, le pur mouvement rhythmique se livre, pour ainsi dire, à ses saturnales; aussi ces *allegri* ne peuvent-ils être enlevés avec trop de vivacité (1)..... De même qu'on peut dire, en un sens, que l'*adagio* ne peut être mené avec trop de lenteur. »

Cette manière de voir, à l'égard des diverses acceptions que l'on peut donner à chacun des mouvements principaux, est peut-être un peu exagérée. Aussi, lorsque Wagner rapporte que Mozart, « après avoir,

(1) « On sait, à l'égard de ces derniers, qu'ils ne pouvaient jamais être joués assez vite au gré de Mozart. » (*Note de Wagner.*)

dans le *presto* final de l'ouverture des *Noces de Figaro,* surmené les musiciens au point de les amener à l'état de fureur désespérée qui, à leur grande surprise, eut pour résultat le succès de l'exécution, le maître leur crie, en guise d'encouragement : « Comme cela, c'est bien! mais ce soir, encore un peu plus vite », nous croyons tout simplement que la modification du mouvement principal n'était pas arrivée au degré possible et voulu par le compositeur.

Ne sait-on pas le mot de Mozart, à propos d'un air de *Don Giovanni* (1) : « Où j'indique *presto,* faut-il chanter *prestissimo!* »

Ces « modifications de la mesure », desquelles il résulte une figuration distincte, sont la cause réelle de la diversité qui se produit aujourd'hui dans l'application si variée des termes généraux appliqués au mouvement de mesures de nature différente.

Il est de toute nécessité de définir la nature de chaque mesure, afin de saisir le vrai sens que l'on doit donner à l'application des mêmes termes dans différentes occasions. La langue italienne, si favorable à la langue musicale par le caractère distinctif de ses termes (soit qu'ils s'appliquent en général comme déterminatifs, ou en particulier comme qualificatifs), ne pourra jamais être remplacée par une autre langue sans qu'il se produise une incertitude, un vague dans la notation susceptible de jeter les exécutants dans de nouvelles perplexités et de nouvelles contradictions.

(1) Fin *ch' handal vino.*

Nous terminerons par une citation de Wagner qui résume d'une manière succincte la tâche si complexe du chef d'orchestre.

***

« Pour indiquer d'un mot ce qui, dans l'exécution d'un morceau de musique, incombe au chef d'orchestre, on peut dire qu'il doit à chaque instant indiquer exactement la mesure; car, au choix et à la détermination de celle-ci, nous verrons du premier coup si le chef d'orchestre a, oui ou non, compris le morceau..... La mesure est la pierre de touche qui permet d'apprécier au premier abord l'aptitude d'un chef d'orchestre.

« Il est évident que le rhythme d'un morceau ne peut se déterminer que d'après le caractère de l'exécution ; ce n'est que quand nous sommes d'accord sur ce dernier élément que nous pouvons nous entendre sur l'autre. Les exigences de l'exécution, la tendance qu'elle manifeste à incliner, soit du côté soutenu (chant), soit du côté du mouvement rhythmique (figuration), voilà ce qui doit décider le chef d'orchestre à accorder la préférence à telle ou telle mesure..... »

Cette dernière observation se rattache, comme on voit, par plus d'un point, à la théorie de l'art du chef d'orchestre que nous-même avons exposée. Nous sommes heureux, en terminant ces citations, de rencontrer des principes avec lesquels nous sommes en parfait rapport de sentiment.

REMARQUES

SUR L'INTERPRÉTATION, A L'OPÉRA,

DE LA PARTITION DES HUGUENOTS

REMARQUES

SUR L'INTERPRÉTATION, A L'OPÉRA,

DE LA PARTITION DES HUGUENOTS

LES HUGUENOTS.

Presque tous les ouvrages qui composent le répertoire de nos grandes scènes lyriques ont subi des modifications, des changements, des coupures, à différentes époques, soit, par exemple, lorsqu'ils ont été représentés pour la première fois, soit lorsqu'on les a repris par la suite, soit encore lorsque des débuts importants se sont produits. Ces retouches (quant à la partie musicale, bien entendu) présentent, au point de vue du musicien, un intérêt que l'on ne doit point négliger. Il importe, en effet, de ne pas confondre les arrangements provenant de la main des auteurs qui ont suivi les études, les répétitions de leurs ouvrages, avec les altérations introduites par des mains étrangères. D'un autre côté, les auteurs n'ayant pas toujours maintenu le texte de leurs manuscrits conforme à l'exécution au théâtre, il en résulte que les partitions gravées présentent quelquefois des différences avec

les copies des originaux. Les maîtres ont-ils préféré laisser éditer leurs œuvres, en maintenant la conception première, et réserver à la tradition le soin de conserver leurs intentions? Cela semble probable (1). Mais on comprend qu'arrivé à une certaine époque la confusion règne entre les justes et saines traditions des auteurs et les erreurs que la routine et l'indifférence laissent subsister.

Une étude curieuse, croyons-nous, serait celle qui retracerait en quelque sorte l'historique des diverses transformations qu'ont reçues les ouvrages représentés. Mais pour entreprendre un pareil travail il faut, avant tout, réunir les conditions indispensables, c'est-à-dire avoir monté les ouvrages et de plus être resté présent, soit comme auditeur, soit comme acteur pendant le temps qui a suivi la première représentation de chacun des ouvrages composant le répertoire. Cet avantage, avouons-le, nous le possédons. De plus, élève d'un maître illustre, Halévy, et, à une certaine époque, ayant été en rapports journaliers avec Meyerbeer lors du *Pardon de Ploërmel,* dont nous avons suivi les répétitions, nous avons joui du double bonheur d'assister aux succès de ces deux grands compositeurs et d'être en même temps initié à leur manière de faire (2).

(1) On peut même s'en convaincre en consultant, entre autres, la partition de *Guillaume Tell,* gravée d'après l'original, et la copie du manuscrit contenant les changements introduits par l'auteur. (Voir *Curiosités musicales,* par E.-M.-E. Deldevez.)

(2) Par exemple, lorsque Halévy nous confia l'un de ses manuscrits pour instrumenter quelques airs de ballet.

Ces souvenirs sont loin de nous à cette heure, il est vrai, mais notre mémoire n'est point infidèle. Glorieux à juste titre d'avoir été, dès notre jeunesse, guidé par de tels maîtres, l'impression que nous en avons ressentie est ineffaçable.

Ces détails, nous devions les donner afin de prouver l'authenticité de certains faits, de certaines particularités que nous aurons à mentionner, et montrer à quelle source nous avons puisé les traditions, les intentions mêmes des auteurs dont nous avons été constamment à même de nous rendre compte.

Nous donnerons une idée de cette étude par l'examen de la partition des *Huguenots,* de Meyerbeer, à l'occasion de la première représentation aux Italiens (1874) de cet ouvrage. Ce spécimen pourra servir d'exemple par la suite.

Les *Huguenots* ont été montés pour la première fois à l'Opéra (1836) sous Habeneck, chef d'orchestre. Pendant le laps de temps qu'ont duré les vingt-sept ou vingt-huit répétitions générales de l'ouvrage, les modifications apportées par l'auteur sont les suivantes :

Acte I.

N° 1. — Ouverture.

1° Les mesures 4, 7 et 8 du 2 temps, *allegro con spirito* (page 12), d'après la pagination de la partition d'orchestre gravée, furent supprimées (peut-être à

cause de la redondance de notes qui se trouve dans la succession des mesures 5, 6, 7, 8.)

INTRODUCTION.

(*D'après la copie de la partition manuscrite.*)

1° *bis*. La ritournelle $\frac{12}{8}$ du chœur sur laquelle était réglé le jeu de ballon; modifié, peut-être à cause d'un changement de mise en scène.

N° 2. — ROMANCE.

2° La romance était dès l'origine accompagnée par un violoncelle solo. La viole d'amour d'Urhan (1) vint remplacer le violoncelle de Norblin (2).

N° 5. — MORCEAU D'ENSEMBLE.

3° La coupure observée dans ce morceau aux représentations est indiquée dans la partition gravée (page 128).

N° 6. — FINAL (A) CHŒUR.

4° Dans ce chœur, la reprise du motif (mesures 33 à 39) a été supprimée (pages 165, 166).

Acte II.

N° 7. — AIR.

5° La coupure du mineur, indiquée page 227, a toujours été maintenue dans cet air.

(1) Violon solo, à l'Opéra, en 1836.

(2) Violoncelle solo, *id*.

6° Dans le récitatif qui suit, les mesures 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 (page 256), ont été supprimées, ainsi que les huit dernières (page 259).

N° 11. — CHŒUR (entrée de la cour).

7° Après ce morceau, le récitatif (page 331) a été coupé.

Acte III.

N° 15. — RONDE BOHÉMIENNE.

8° Chœur supprimé.

N° 16. — DANSE BOHÉMIENNE.

9° Ballet modifié à plusieurs reprises (d'où il est résulté, en dernier lieu, trois échos ajoutés par le maître et intercalés entre la page 433 et la page 438).

N° 21. — FINALE (le cortége de noce).

10° Sept mesures d'appels de trompettes coupées (page 599).

11° A Paris, on passe ce qui se trouve entre les deux signes contenus dans la partition, pages 606 et 611 (note de l'auteur).

Acte IV.

N° 22. — ENTR'ACTE ET RÉCITATIF.

12° Romance supprimée, *ad libitum*.

Acte V.

13° Premier tableau, modifié d'abord, supprimé ensuite.

N° 28. — Scène finale.

14° Récitatif et chœur supprimés (page 885).

Maintenant, recherchons les diverses mutations qui se sont produites depuis les changements apportés par l'auteur.

Et d'abord, ne serait-ce point en prévision de retouches quelconques qu'aurait été conçue la note de l'auteur qui se trouve en tête de l'ouvrage (page 1 de la partition d'orchestre)? « Toutes les fois qu'il y aura différence entre la partition et les parties séparées, on se réglera d'après la partition. » Cette note, en tout cas, présente une lacune, car elle devrait désigner clairement, pour ce qui concerne l'exécution à l'Opéra, la partition d'après laquelle on doit se régler, si c'est la partition gravée ou la copie du manuscrit, — l'auteur n'ayant point tenu conformes ces deux partitions.
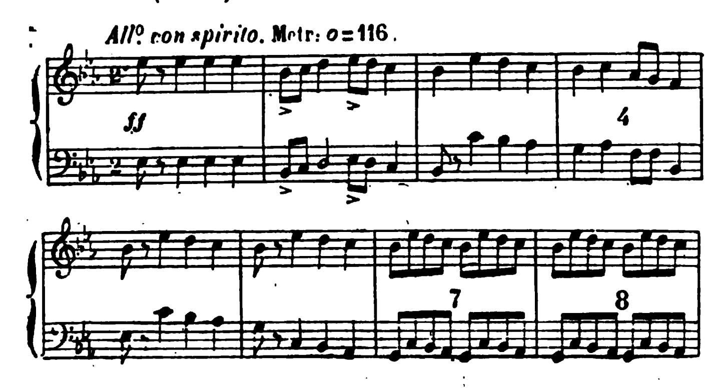
Quant à la différence qui existe entre la partition d'orchestre et la partition de piano et chant, l'auteur a probablement désiré donner, pour certains passages, deux versions à choisir.

On doit donc considérer les changements dont nous allons parler ci-après comme une altération apportée aux intentions de l'auteur.

Acte I.
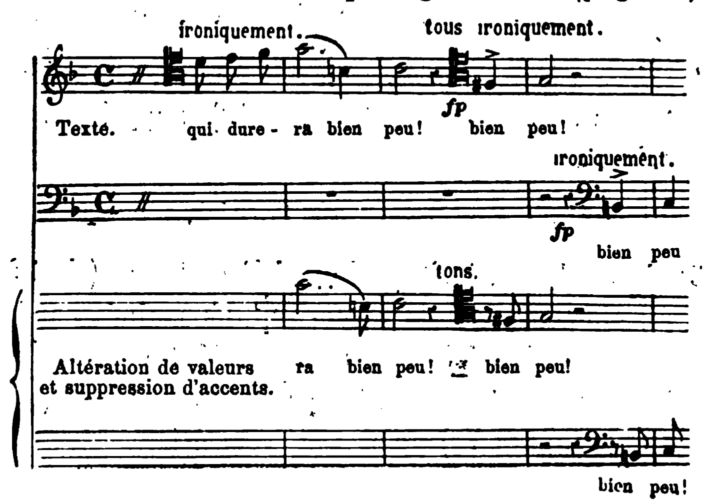
N° 1. — Ouverture.

1° Les mesures 4, 7 et 8 du 2 temps, *allegro con spirito* (page 12), supprimées dès l'origine et rétablies par la suite (1868).



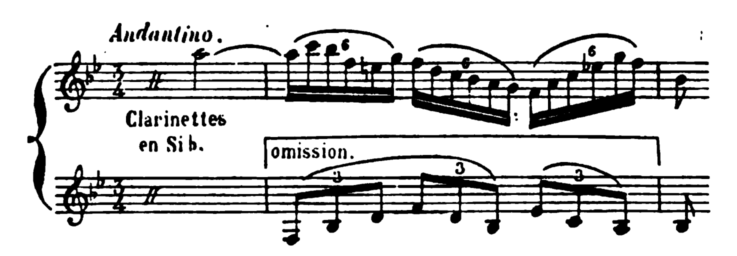
Morceau d'ensemble.

2° On est arrivé insensiblement à dénaturer l'intention du maître dans le passage suivant (page 36).



ENTRÉE DE RAOUL.

3° Une partie d'accompagnement en triolets affectée à la seconde clarinette (et que nous nous rappelons parfaitement avoir entendue aux représentations, dès l'origine) est omise dans la partition gravée; elle se trouve dans la partie séparée d'orchestre. Nous disons omise et non supprimée, car il est clair que le *la* gravé que l'on remarque au premier temps de la mesure suivante indique la résolution de la partie absente (voir les mesures 7 et 8 de la page 41). Cette mesure existe d'ailleurs dans la copie de la partition manuscrite.
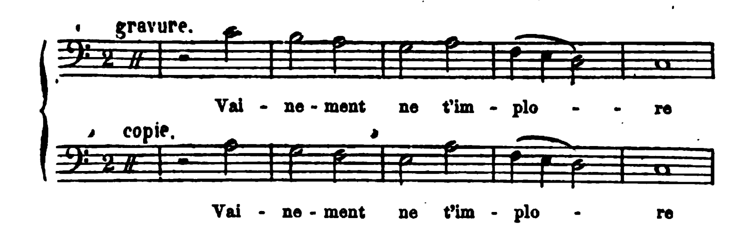


4° L'accord de septième dominante, au troisième temps de la mesure 28 (page 43), supprimé sans raison.

RÉCITATIF (après l'orgie).

5° L'accord *arco,* écrit sur le troisième temps (c'est-à-dire le second de la mesure ₵ déterminée par les triolets qui précèdent), a été porté d'une manière inexacte sur le second temps de la mesure C (mesure 17, page 78).

N° 3. — Choral.

6° Les notes *ao, si,* du choral, avant les paroles « vainement ne t'implore », ne figurent pas dans la partition gravée (page 102); elles ont été omises probablement. Car on ne peut pas admettre la version contenue dans la copie du manuscrit,



d'après la note qui se trouve en tête du morceau et ainsi conçue : « La partie de chant de ce choral est de Lûther (jusqu'à la coda) et fut composée par lui en 1530. »

Chanson huguenote.

7° Dans la partition gravée, le tambour militaire n'apparaît qu'après les mots « terrassons-les » (page 110). Tout ce qui précède a été biffé dans la copie de la partition manuscrite. C'est ainsi que ce morceau a été exécuté jusqu'en 1868, où l'on a fait prévaloir la version contenue dans la partie de tambour gravée et qui commence dès le premier motif de la chanson. Cette version ne devrait être
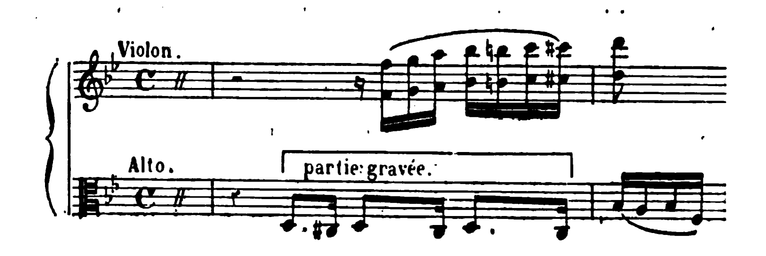
admise, en tout cas, que pour le deuxième couplet, où nulle suppression n'est indiquée dans la copie du manuscrit.

Récitatif.

7° *bis*. La substitution d'un *sol* bémol à un *sol* naturel dans le mouvement de basse descendant sous les paroles « Ah! l'impie, il blasphème! » (Marcel), page 124. Ce *sol* naturel est cependant intentionnel, il se trouve dans toutes les partitions, copie et gravure.

N° 5. — Morceau d'ensemble.

8° Rentrée des violons par une gamme chromatique ascendante au motif principal, en remplacement des altos doublant le chant (page 150). La gamme seule a toujours été exécutée; la partition gravée ne contient cependant que la partie d'alto. C'est une erreur. Dans la copie de la partition manuscrite, la partie d'alto a été remplacée par la gamme des violons en octaves.



8° *bis*. La coupure indiquée, dans la partition gravée, de la page 128 à la page 138, a été adoptée dès les premières représentations.

Acte II.

N° 8. — Récitatif.

9° L'aparté du chœur répétant coup sur coup, et à trois reprises, les paroles d'Urbain : « Un chevalier, un chevalier, un chevalier », enlevé de la progression harmonique ascendante, puis rétabli presque aussitôt (page 283).

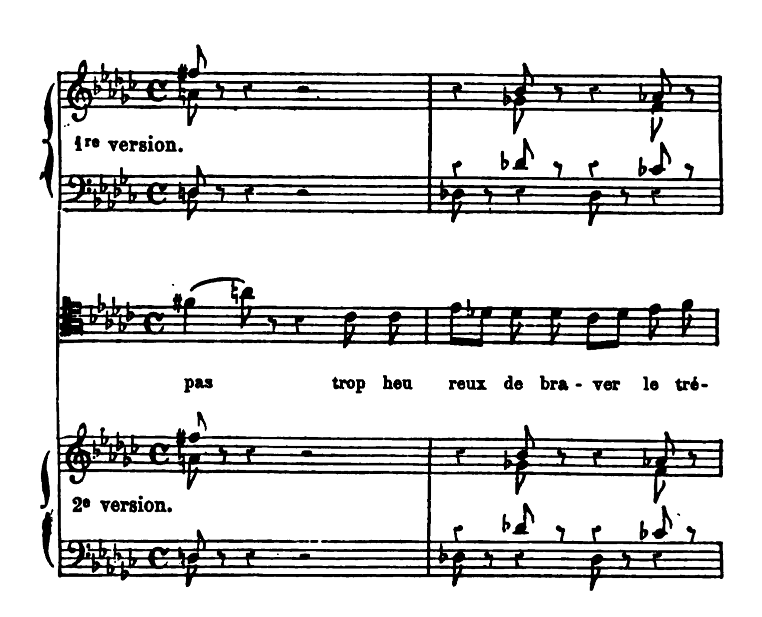
Chœur des baigneuses (dansé).

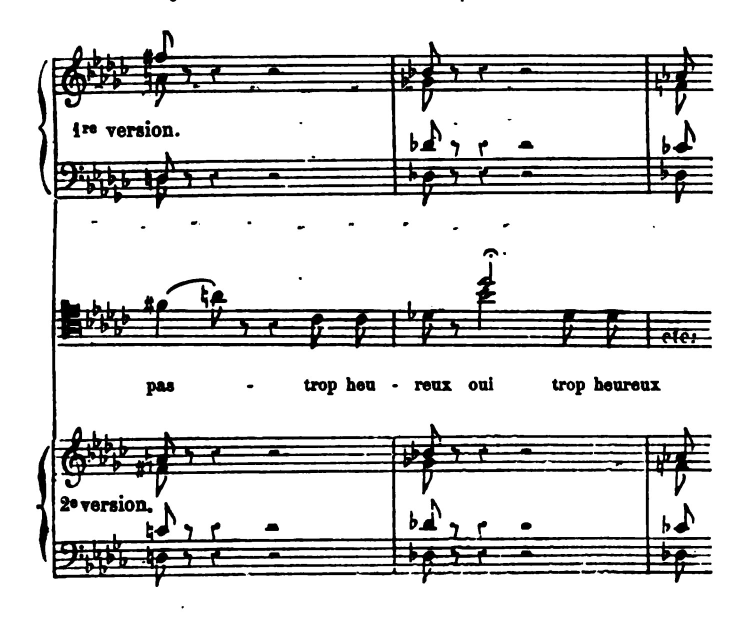
9° *bis*. Dans ce chœur, à la rentrée du motif (page 274), la partie (en notes élevées et soutenues) d'Urbain ne figure pas dans la partition gravée. Elle se trouve dans la copie du manuscrit ainsi que dans la partition piano et chant. Cette partie, nous n'avons pas souvenir de l'avoir jamais entendu chanter. Il est probable que la sortie du page, s'effectuant sur la tenue prolongée des notes élevées, rendait l'exécution incertaine, ainsi que la première mise en scène, où le chœur était placé au fond du théâtre. On faisait alors monter un violon de l'orchestre pour soutenir le chœur.

N° 10. — Duo.

10° Un *bis* ajouté à l'une des mesures de *fa* (doubles croches), puis un point d'orgue placé sur la tenue, avant l'attaque de l'allegro en *sol* bémol (page 309); cela rend ce passage à peu près conforme à la copie de la partition manuscrite, où après les quatre mesures de *fa* (doubles croches) se trouvent encore deux mesures de *fa* tenu exigées par la carrure.

10° *bis*. Et plus loin, l'accompagnement (quatuor) de la fin de la phrase en *sol* bémol, modifié, à deux reprises, d'où résulte un enchaînement d'accords différent que l'on a sans doute préféré.

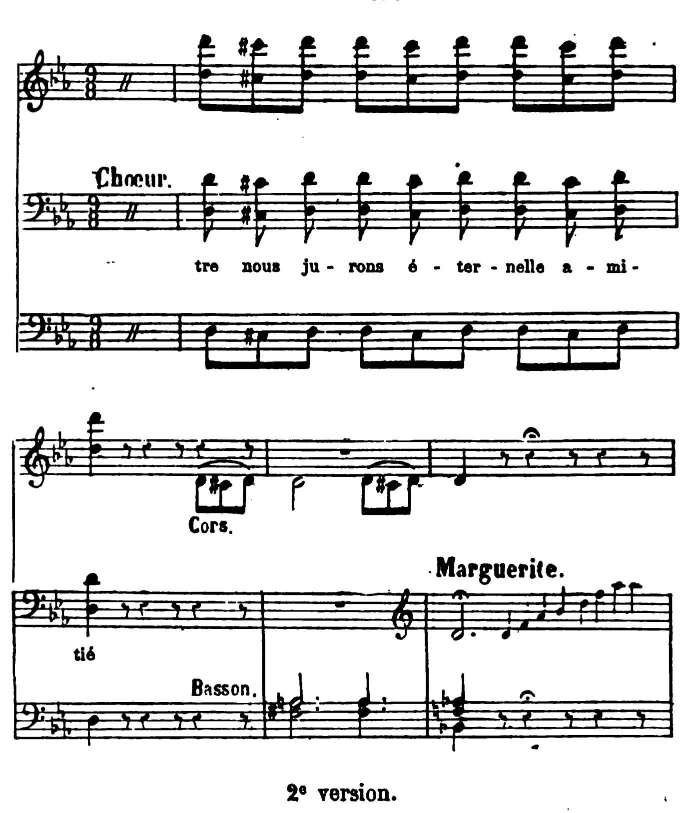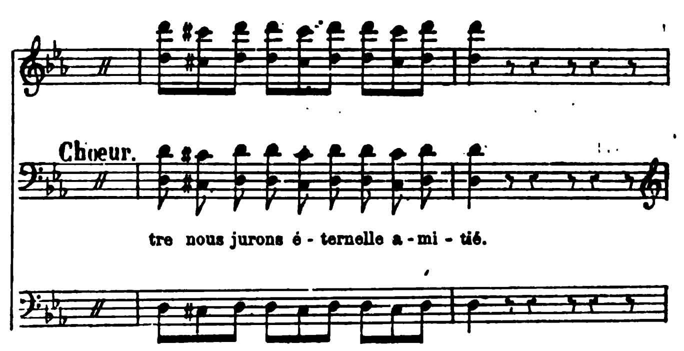




N° 12. — Finale A (serment).

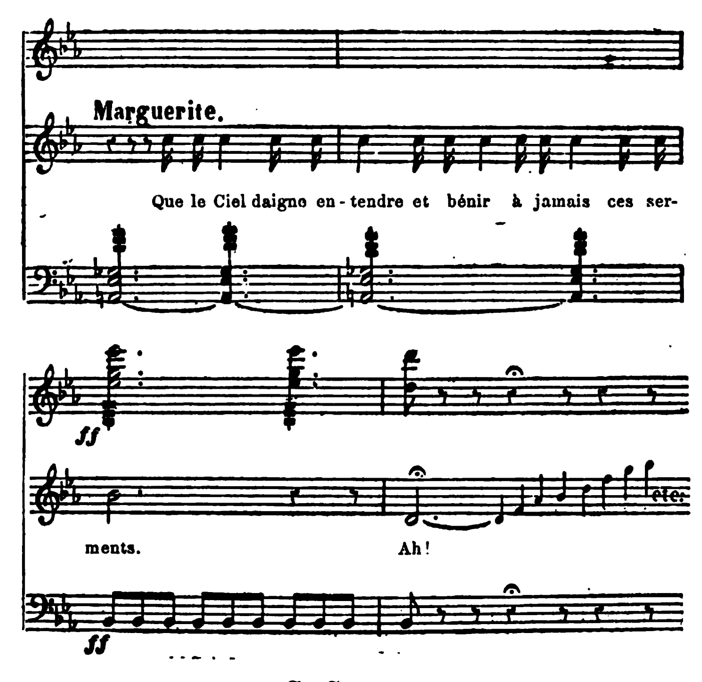
11° Les cors à pistons remplacés par les cors ordinaires (partition et parties séparées gravées). Le quatuor du serment chanté, dès l'origine, sans accompagnement, puis accompagné selon la version contenue dans le supplément de la partition gravée, et enfin supprimé (page 340). — Cette coupure a été faite de plusieurs manières.

1re version.



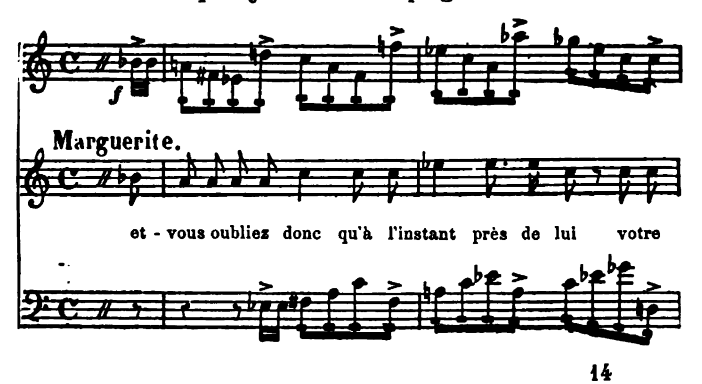
2e version.
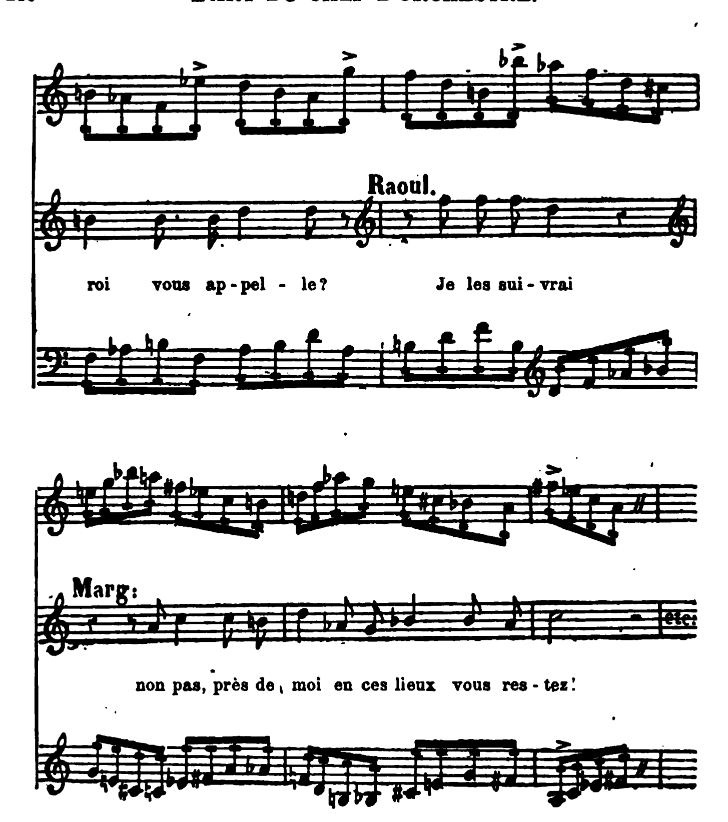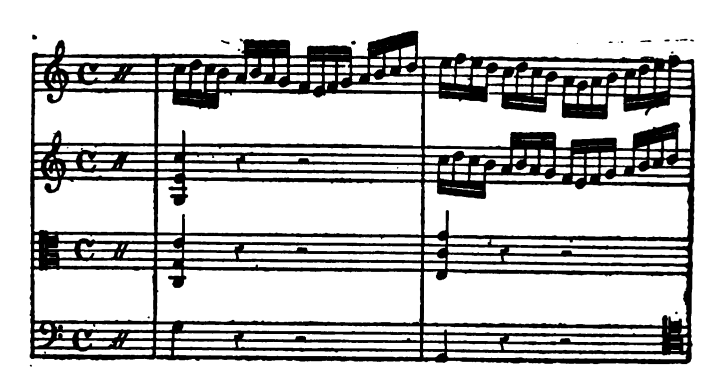




C. Strette.
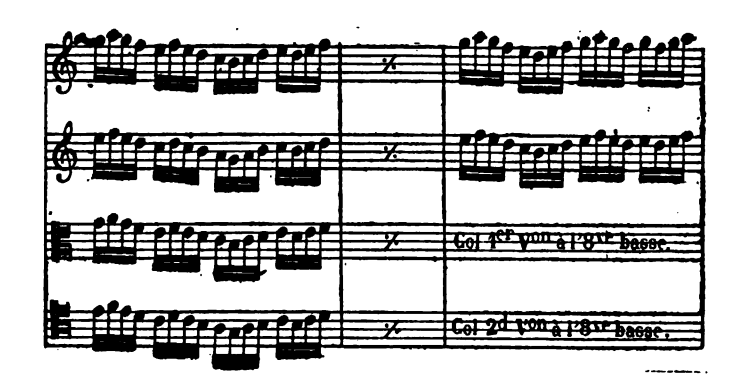
11° *bis*. Dans la strette du finale, deux mesures, jugées probablement trop difficiles alors (1868), ont été biffées impitoyablement, page 370.
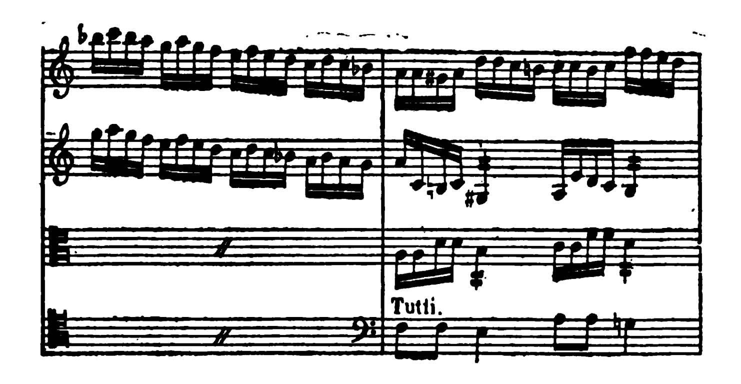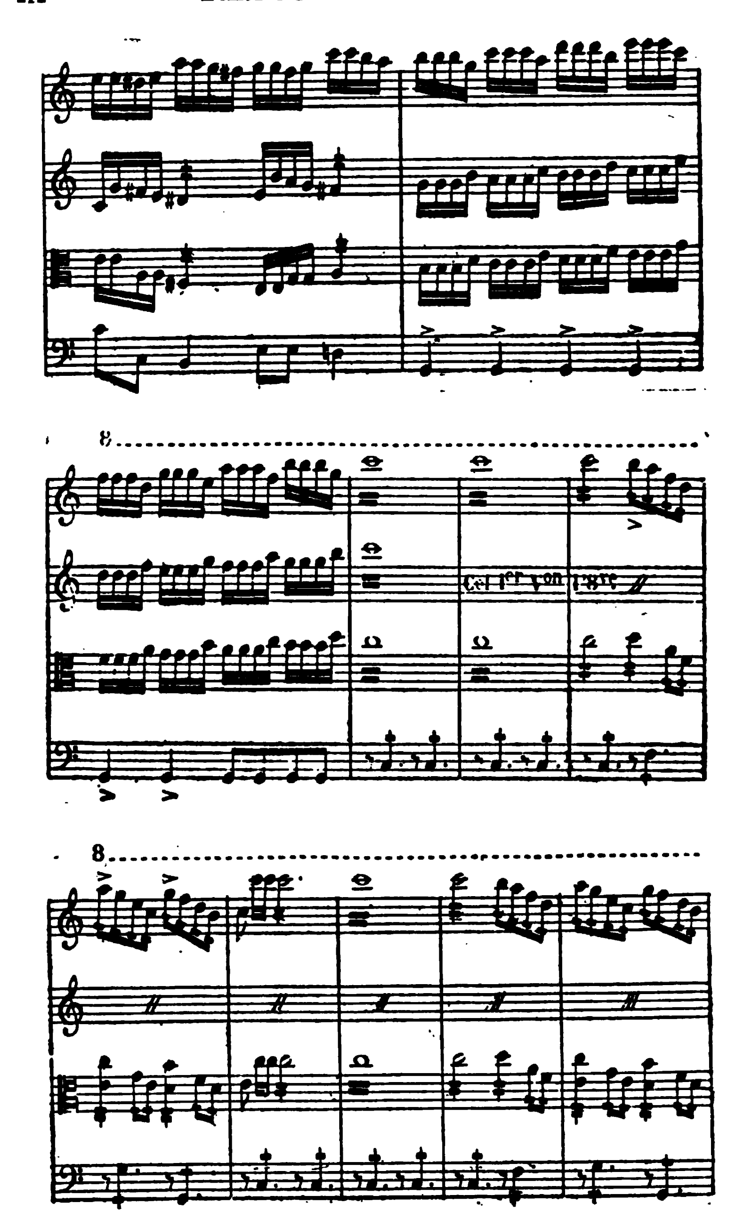




Mais il est à remarquer que le trait des violons, commençant un peu plus loin (page 375), a été modifié par l'auteur, dans la partition gravée (le passage exécuté par l'orchestre de l'Opéra, dès l'origine, présentant trop de difficultés, sans doute, pour les autres théâtres).




Col 1er von à l'8ve basse.
Col 2d von à l'8ve basse.


Tutti.
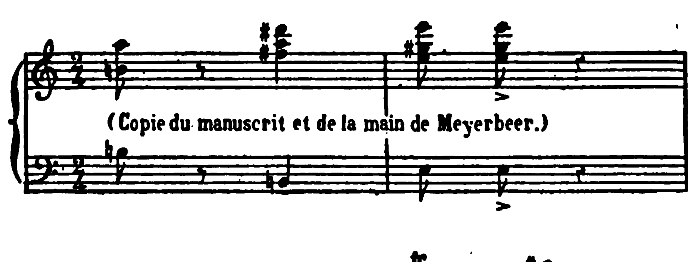

8
Col 1er Von
8
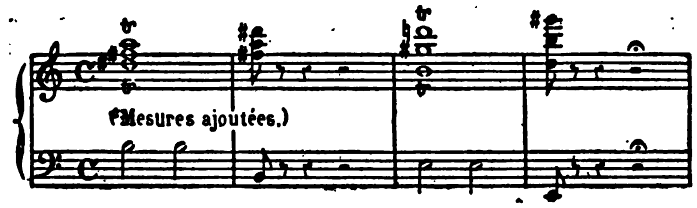
Il en est de même pour la partie de violoncelle doublant les altos, dans la copie du manuscrit, et simplifiée dans la partition gravée.

Acte III.

N° 14 (C). — Morceau d'ensemble.

12° Quatre mesures de cadence évitée ajoutées à la fin du n° 14 (page 413) pour l'enchaînement du ballet, n° 16, en remplacement de 2 mesures à $\frac{2}{4}$, contenues dans la copie du manuscrit.



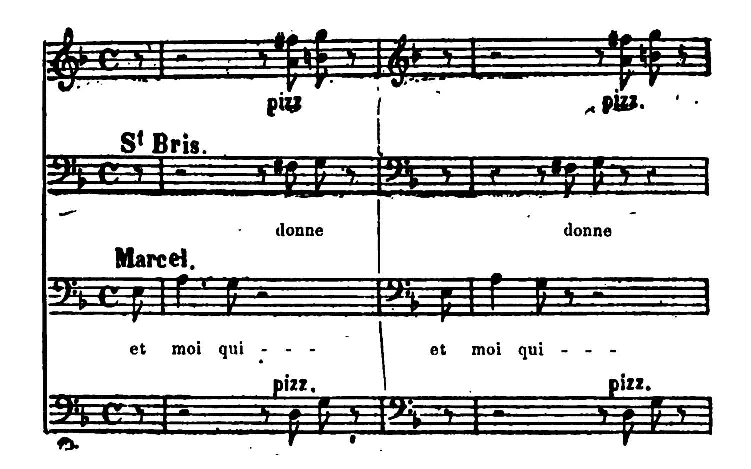


N° 16. — Ballet.

13° Coupures rétablies (pages 439, 457) dans la stretta du ballet modifié précédemment par l'auteur.

13° *bis*. Une mesure, dans le récitatif qui précède le n° 17 (page 470), et dont l'exécution paraît être

aujourd'hui impossible, modifiée de la manière suivante :



N° 17. — Couvre-feu.

14° Le couvre-feu, exécuté dans le principe sans accompagnement, aujourd'hui accompagné selon la version de l'auteur contenue dans la partition gravée.

N° 18. — Scène et Duo.

Duo.

14° Page 497, le point d'orgue diffère ici de celui que contient la copie de la partition manuscrite.

N° 19. — Septuor du duel.

15° La coupure établie à la fin du septuor (page 550) n'est point de la création.

N° 21. — Finale (le cortége de noce).

16° Une coupure en sus de celle indiquée par l'auteur, faite en 1868, et adoptée depuis par la force des choses (pages 613 et 614).

— La « musique sur la barque » a été, dès l'origine, instrumentée par Meyerbeer. L'orchestre sur le théâtre se compose de : « petite flûte, petite clarinette, 6 clarinettes ordinaires, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, trompette à pistons, 2 trombones, ophicléide, tambour, grosse caisse, cymbales, triangle », 24 exécutants d'après la partition gravée.

Dans la copie du manuscrit on compte en plus un contre-basson et un 2e piston (en tout 26 exécutants). L'auteur, cédant sans doute à des considérations dont nous n'avons pas à nous occuper ici, a, toujours est-il, laissé substituer à « l'orchestre d'harmonie » une « fanfare » composée arbitrairement d'instruments de Sax, instruments qui ont reçu, à diverses époques, certaines modifications, et pour lesquels un arrangement spécial est toujours nécessaire (1). Sans discuter le mérite des instruments de M. Sax, il est un fait certain, c'est que le caractère de la musique de la

(1) La partition de la « musique sur la barque » transcrite pour « fanfare » se compose de : petite flûte, 3 petites clarinettes, 2 petites trompettes, 3 trompettes ordinaires, 3 trombones ténors, trombone basse, trombone contre-basse. Quelques parties étant doublées, le nombre des exécutants est porté également à 26.

barque, exprimé par l'instrumentation du maître, est tout différent de celui qui résulte de l'emploi exclusif des instruments de cuivre.

Pour quiconque a entendu les deux musiques, il est permis d'avoir une préférence.

L'instrumentation, en général, est pour ainsi dire la physionomie de l'idée. On ne peut sans altérer celle-ci changer celle-là. Que pour d'autres raisons on vienne à substituer des instruments de bois aux instruments de cuivre, si caractéristiques du chœur des meurtriers, au 5e acte, que deviendra l'effet voulu par le compositeur? Et c'est ce qui arrive pourtant pour la musique de la barque!

L'orchestre d'harmonie ou de musique militaire n'existe plus aujourd'hui; il a été détrôné par la « fanfare ». Aussi nous ne craignons pas, quitte à être rangé parmi les chefs d'orchestre « perruques » dont parle Wagner, d'exprimer ici le regret de ne plus retrouver dans un ouvrage comme les *Huguenots* une sonorité qui, même à l'époque où nous sommes, eût présenté un intérêt historique, au point de vue de l'instrumentation, en même temps qu'il convenait de faire preuve de respect pour les intentions premières du maître (1).

Pourquoi nous priver de la variété des effets de timbre que le maître a conçus et ménagés avec tant

(1) Nous regrettons aussi les trompettes à pistons remplacées par des cornets dans « la bénédiction des poignards », ainsi que la clarinette basse, employée primitivement par l'auteur dans « l'interrogatoire » du cinquième acte.

d'habileté? Sa manière de procéder n'est-elle point intentionnelle? C'est ainsi, en effet, qu'aux accords diaboliques, aux sons stridents et cuivrés des instruments groupés sur le théâtre, dans *Robert le Diable,* succède l'orchestre d'harmonie, pour le « cortége de noce » des *Huguenots;* après quoi sont venus les accents guerriers joints aux sentiments religieux de la marche solennelle du *Prophète,* avant de terminer par la marche sauvage de l'*Africaine,* où, dans ces deux derniers ouvrages, sont employés si judicieusement les instruments de cuivre.

Acte IV.
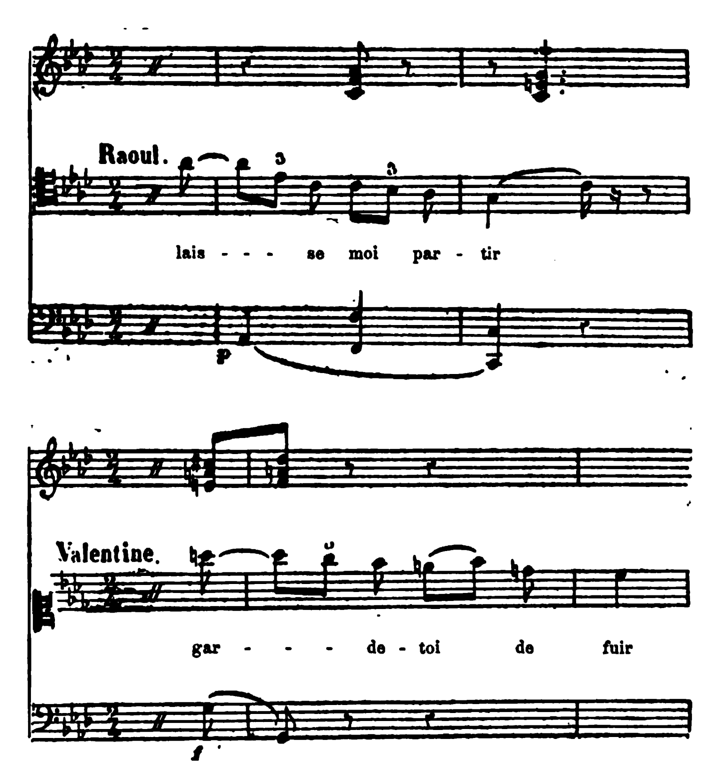
Dans le quatrième acte, très-peu de changements à signaler; ils sont motivés d'ailleurs par les exigences du chant.

N° 22. — Récitatif.

17° L'accord du quatrième temps reporté au troisième (page 632, dernière mesure). Affaire de goût.

N° 24. — Grand duo.

18° Dans l'allegretto moderato, *fa* mineur, deux mesures changées; l'une modifiée, l'autre altérée (pages 729, 730).



— Les cors à pistons remplacés par les cors ordinaires dans la cavatine en *sol bémol* (partition et parties séparées gravées).

— Ne rappelons point ici l'impression produite, à une certaine époque, par la transposition beaucoup trop éclatante de « Tu l'as dit, oui, tu m'aimes » en *sol naturel majeur!* Mais portons notre attention sur une amplification d'accord, au moment de la cloche. Ce fait est curieux.

18° *bis*. L'accord de quinte diminuée (*si*, aux bassons,

ré à la 2[e] clarinette, *fa* à la première) se trouve dans toutes les partitions gravées. Néanmoins, une quatrième note a été ajoutée, non dans l'intention, croyons-nous, d'exprimer mieux « ces sons funèbres », mais pour donner plus d'ampleur à l'accord. La main qui a tracé cette note ampliative a tremblé, cependant, à en juger par l'écriture incertaine d'abord, résolue ensuite, qui se voit dans la copie du manuscrit. Mais c'est la main de l'auteur. Et ce changement porte précisément le cachet du maître. Ainsi, après avoir placé le *fa* au-dessus du *si* aux bassons, le *ré* à la 2[e] clarinette, le *la bémol* vint s'ajouter à la première. Mais se reprenant aussitôt sur la disposition de ces deux dernières notes, et les ayant biffées (le *si* et le *fa* restant aux bassons), le *ré* fut affecté alors à la première clarinette, et un SOL DIÈSE, à la seconde, vint remplacer le *la* bémol. Cette inversion est, en effet, des plus favorables, par rapport à la nature distincte des deux clarinettes (*si bémol* et *la*) avec lesquelles ces deux notes définitives sont si admirablement caractérisées.

Acte V.

Aucun changement nouveau, si ce n'est la suppression du « petit orchestre sur le théâtre », pour le choral, page 844 (1), et la modification apportée aux ins-

(1) Le « petit orchestre sur le théâtre » se compose de : 1 petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 trompette à pistons. Il est remplacé par un harmonium.

truments de cuivre, dans le chœur des meurtriers, page 850 (1).

Il reste à mentionner les diverses fluctuations qu'on a fait subir aux mouvements adoptés par l'auteur lors de la « création ».

On se règle quelquefois d'après l'indication du métronome; mais, comme il faut prendre garde de ne point commettre d'erreurs! car il s'agit de distinguer, avant tout, la nature de l'indication des mouvements. En effet, tel mouvement, convenant au caractère de l'interprétation au piano, n'est souvent pas praticable à l'orchestre. Prenons à témoin la partition des *Huguenots*.

Lorsque nous comparons les mouvements marqués au métronome, dans la partition gravée, avec ceux que l'auteur a indiqués aux répétitions (et qui sont encore présents à notre mémoire), nous ne pouvons nous rendre compte de la différence qui s'établit alors. Bien que (contrairement à l'opinion que nous avons entendu émettre) les mouvements aient été pris plus vite dans l'origine qu'aujourd'hui, ils sont cependant dépassés, et de beaucoup, en vitesse, par l'indication du métronome.

L'auteur a-t-il voulu combattre de cette manière la tendance à ralentir qui déjà se manifestait dans le

(1) La « musique dans les coulisses », d'après l'auteur, comprend : 4 trompettes, 1 piston, 4 cors, 3 trombones basses, 2 tambours. Aujourd'hui, ces instruments sont remplacés par ceux employés dans la « musique de la barque ».

Il y avait cependant une opposition d'effets des plus remarquables, conçue par l'auteur, dans l'emploi de ces différents instruments.

chant? On est porté à le croire, surtout si l'on considère, comme le fait remarquer Fétis, que le maître « n'indiquait, sur ses manuscrits, les mouvements que par des expressions plus ou moins vagues, ne les déterminant par les chiffres du métronome qu'au moment de la publication (1). » C'est sans doute pour cette raison que les chiffres du métronome ne figurent point dans la copie de la partition manuscrite des *Huguenots*.

Pour donner une idée de la différence qui s'est produite à différentes époques dans certains mouvements, nous aurons nous-même recours au métronome, seul moyen d'indiquer, bien que d'une manière approximative, les différents degrés du mouvement.

Voici un tableau comparatif dans lequel se trouvent en regard les uns des autres les chiffres correspondant aux mouvements. On pourra apprécier ainsi la différence qui existe entre chacun d'eux.

La colonne A contient les mouvements indiqués dans la partition d'orchestre; la colonne B, les mouvements adoptés par l'auteur; la colonne C, les mouvements altérés par la suite. Ces indications sont données par approximation, ainsi qu'il convient de procéder avec le métronome.

(1) Fétis père. Préface de l'*Africaine*.

Acte I.

N° 1 (D). — Orgie.

	A	B	C
$\frac{2}{4}$ *Allegro con moto* (lourdement) métr. =.	♩ = 152	♩ = 132	♩ = de 112 à 108.
$\frac{3}{8}$ *Allegro con spirito*. métr. . =	♪ = 200	♪ = 176	♪ = 152.
$\frac{3}{8}$ *Presto*. . . . . métr. =	♩ = 120	♩ = 104	♩ = de 80 à 76.

L'examen de ces trois degrés de vitesse, mis en regard de l'expression propre de chacun des trois mouvements exposés ci-dessus, nous amène naturellement à faire certaines remarques.

1° Les mouvements fixés au métronome, d'après la partition d'orchestre, dans la colonne A, n'ont jamais été observés à l'Opéra; et nous croyons pouvoir affirmer qu'ils sont impraticables, par rapport au grand nombre des exécutants (chant et orchestre).

2° Les mouvements adoptés par l'auteur, tels que notre mémoire nous permet de les déterminer (colonne B), tiennent, comme on voit, le milieu entre les précédents énoncés et ceux auxquels on est arrivé successivement (colonne C), par différentes causes.

Acte III.

N° 21. — Finale.

Musique dans les coulisses (comme de loin) :

Allegro moderato. Métronome ♩ = 120;

Puis, à l'arrivée du cortége :

Allegro moderato. Métronome ♩ = 138;

Plus loin encore :

Métronome ♩ = 144,

Et enfin, à la strette :

Pressez le mouvement. Métronome ♩ = 168.

Ces mouvements, contenus dans la partition d'orchestre, n'ont jamais été observés à l'Opéra; ils sont impraticables.

En établissant à peu près la même proportion que celle indiquée plus haut, on pourra se faire une idée, quant aux autres morceaux, et des mouvements adoptés par l'auteur et des mouvements auxquels on est arrivé par la suite.

Acte IV.

N° 23. — Bénédiction des poignards.

Ce morceau, à partir de l'entrée des moines, portant les indications :

$\frac{3}{4}$ *Poco andante,* métr. ♩ = 80,

$\frac{6}{8}$ *Allegro furioso,* métr. ♩ = 132,

Ralentissez, mais peu, métron. ♩ = 108,

se trouve dans les mêmes conditions que les deux nu-

méros précédents. Le même calcul peut s'établir aisément. Nous avons, en outre, à signaler trois endroits où le mouvement (déjà ralenti) a subi encore une altération particulière :

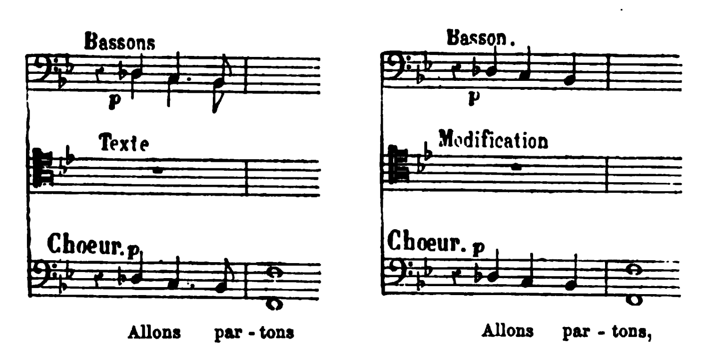
1° Un « rallentando » pour les quatre dernières mesures du $\frac{3}{4}$, avant l'allegro furioso;
2° Un « élargissez » pour les mesures 9 et 17 du quatre temps, après le $\frac{6}{8}$;
3° Un « lento » des plus opposés au caractère de la scène, à partir de la dix-huitième mesure du C, quatre temps, jusqu'à la fin du morceau.

A ces remarques, les plus importantes que nous ayons à mentionner, il faut joindre encore quelques « rallentando » éparpillés par-ci par-là dans l'ouvrage. Nous ne pouvons vraiment pas faire grâce à celui des mesures 7, 8, 9, du grand duo n° 24. Ce « rallentando » observé outre mesure, et tout à fait opposé à la situation, est le chef-d'œuvre du genre.

Mais il est encore un point sur lequel nous devons porter notre attention.

La prosodie du maître (il faut bien le dire) n'est pas toujours irréprochable, au point de vue du génie de la langue française, ni des plus favorables pour le chant. Aussi de nombreuses modifications, plus arbitraires les unes que les autres, ont-elles été apportées de toutes parts. Ne citons qu'un passage entre tous.

Acte I, n° 5. Morceau d'ensemble, p. 155.



Pour rendre conforme, aujourd'hui, le texte de la partition à la prosodie qui se chante à l'Opéra, il faudrait écrire à nouveau toute la partie vocale de l'ouvrage.

On doit s'attendre cependant, de la part d'un compositeur d'origine non française, à ces sortes d'écarts. Du reste, nous sommes loin de l'époque où, suivant les préceptes de Grétry, la prosodie et le chant devaient se régler, l'une sur le parlé, l'autre sur l'intonation de la parole même. Chez Meyerbeer, au contraire, l'idée musicale prime toute considération qui s'y rattache. L'altération que l'on fait subir à l'idée mélodique, en modifiant la prosodie, est donc toujours nuisible. Elle frappe, en effet, soit le rhythme, soit certaines intentions caractéristiques, par le changement des valeurs exprimées.

L'exécution, il faut le reconnaître, n'ayant pas toujours été (et n'étant pas toujours) irréprochable, on a pensé, à une certaine époque, que si les mouvements étaient pris à l'avenir plus modérément, on obtiendrait par ce moyen un ensemble plus satisfaisant. On

est même parvenu à convaincre l'auteur avec un semblable raisonnement; et après avoir obtenu, dit-on, son approbation, son consentement, on est arrivé à ralentir tous les mouvements des ensembles jusqu'au degré indiqué ci-dessus (colonne C). Les causes du manque de perfection d'exécution ont-elles été bien définies et soumises à l'auteur après un examen sérieux? Il est permis d'en douter.

L'altération de certains mouvements qui exigent de la part des exécutants *une attention particulière, une action continue, une volonté réelle,* occasionne bien vite la disparition des obligations impérieuses que toute bonne exécution impose. Celles-ci sont aussitôt remplacées par l'insouciance, la mollesse, toutes habitudes des plus nuisibles et des plus regrettables. Et c'est dans des conditions semblables, avec des moyens d'exécution faussés peut-être pour longtemps, qu'on espère obtenir un retour aux traditions premières! !!

Il semble même que tous les obstacles se réunissent pour rendre ce retour impossible.

Une question non moins importante, bien qu'elle se rattache à la partie matérielle, se présente en ce moment, à savoir dans quelle condition doit être la musique (partitions et parties séparées) des ouvrages destinés à l'exécution.

Tout ouvrage que l'on monte pour la première fois au théâtre nécessite un travail de copie qui consiste:

1° A tirer les parties de chant (souffleur, rôles, chœurs);

2° A disposer une copie du manuscrit;

3° A copier les parties d'orchestre.

Ce travail, auquel on ne saurait apporter trop de soin, ne laisse pas que de se compliquer, suivant les conditions dans lesquelles il s'exécute. Ainsi nous avons vu, à l'Opéra, certains auteurs livrer leurs manuscrits non achevés, c'est-à-dire ne contenant que la partie vocale; ensuite, une fois la copie terminée, reprendre leurs partitions, afin d'instrumenter pendant le temps que prennent les études du chant et de la mise en scène. Cette manière de procéder, bien qu'expéditive, a ses inconvénients.

D'autres auteurs livrant leurs partitions achevées, les copies se font alors simultanément; mais il survient toujours, cela est inévitable, des changements, des coupures, pendant les études préparatoires, ce qui fait que les copies commencées reçoivent, avant d'être livrées à l'exécution, des modifications, des retournes inattendues, des ratures de tout genre qui portent atteinte à la disposition des parties séparées d'orchestre et de chant déjà copiées.

Pour ce qui concerne les ouvrages formant le répertoire actuel de l'Opéra, il serait à désirer que de nouvelles copies fussent entreprises pour remplacer les anciennes. Ces copies, faites à nouveau et d'une manière soignée et intelligente, arriveraient alors à être l'expression fidèle des intentions des auteurs.

Ce désir, il est permis de l'exprimer plus que jamais, aujourd'hui que toutes les copies des opéras ont été détruites par l'incendie.

On a bien eu recours, il est vrai, aux parties d'or-

chestre gravées pour les représentations provisoires aux Italiens; mais le travail qu'on est obligé d'y apporter pour les rendre conformes à l'exécution de l'ouvrage, à Paris; les fautes nombreuses qui sont à corriger; en outre, les inconvénients que présente la gravure, le caractère fin et serré, l'impression presque toujours illisible, le papier sans consistance, etc., tous ces désavantages démontrent suffisamment l'utilité de reconstituer dans un temps donné les copies des parties d'orchestre.

Le relevé de quelques-uns des inconvénients que nous venons de signaler permettra d'apprécier le vœu que nous émettons ardemment en terminant cette étude.

Nous ne citerons, dans le tableau suivant, que les quatre parties gravées du quatuor d'orchestre des *Huguenots;* on pourra aisément se faire une idée du reste.

Parties séparées de :	Nombre de pages.	Fautes à corriger.	Corrections à faire.
Premiers violons	119	34	107
Deuxièmes violons	60	53	90
Altos	75	29	104
Violoncelles et contre-basses (accolade)	102	33	104

Dans ce tableau, nous ne comptons ni le nombre de « collettes » de papier réglé qu'exigent certains changements, ni le nombre de pages ajoutées pour le ballet, ni ce qui peut nous avoir échappé.

CATALOGUE GÉNÉRAL

DES

ŒUVRES DE E. M. E. DELDEVEZ

CATALOGUE GÉNÉRAL

DES

ŒUVRES DE E. M. E. DELDEVEZ

Op. 1. **Ouverture de concert.**
— Grande partition.
— Partition de piano à deux mains.
— Partition de piano à quatre mains.
— Parties séparées.

Op. 2. **Première symphonie.**
— Grande partition.
— Partition de piano à deux mains.
— Parties séparées.

Op. 3. **Robert Bruce,** grande ouverture.
— Grande partition.
— Partition de piano à quatre mains.
— Parties séparées.

Op. 4. **Six morceaux de chant,** avec accompagnement de piano.
— N° 1. *Le Contrebandier,* couplets pour baryton.
— N° 2. *Comme autrefois,* romance pour ténor.
— N° 3. *Ma Claire est si jolie,* mélodie pour ténor (violoncelle obligé).
— N° 4. *Notre-Dame des orages,* villanelle pour ténor.
— N° 5. *Les Présages,* ballade pour soprano (cor obligé).
— N° 6. *Le Soir,* nocturne pour soprano et ténor.

Op. 5. **Lady Henriette,** ballet (3e acte).
— Grande partition.
— Duo pour piano et violon.
— Valse pour le piano.
— Polka pour le piano.
— Galop des fous pour piano à quatre mains.

Op. 6. **Paquita,** ballet en deux actes.
— Grande partition.
— *Souvenir de Paquita,* fantaisie pour piano et violon
— Airs de ballet pour le piano, en trois suites.
— Fragments inédits.

Op. 7. **Messe de Requiem.**
— Grande partition.
— Partition piano et chant.
— Parties séparées d'orchestre.
— Parties séparées de chant.
— *Introït* pour voix d'hommes.

Op. 8. **Deuxième symphonie** (*in stile maestoso*).
— Grande partition.
— Partition de piano à deux mains.
— Parties séparées.

Op. 9. **Premier trio** pour piano, violon et violoncelle.
— Partition.
— Parties séparées.

Op. 10. **Quatuors** pour deux violons, alto et violoncelle (nos 1 et 2).
— Partitions.
— Parties séparées.

Op. 11. *a.* **Eucharis,** ballet en deux actes.
— Grande partition.
— *Bacchanale aux flambeaux* (tirée d'*Eucharis*) pour piano à quatre mains.
— *b.* **Mazarina,** ballet en cinq tableaux.
— Grande partition.
— Duo pour piano et violon.

Op. 12. **Vert-Vert,** ballet.
— Grande partition.
— Duo-fantaisie pour piano et violon.

Op. 13. **Six Études-caprices** pour violon seul.

Op. 14. *a.* **O Salutaris,** pour soprano ou ténor, avec orgue ou piano
— *b.* **Mélodie religieuse** pour violon et harmonium.

Op. 15. **Symphonie héroï-comique** (n° 3).
— Grande partition.
— Partition de piano à deux mains.
— Parties séparées.

Op. 16. **La Vendetta,** scène lyrique pour soprano et ténor.
— Grande partition.
— Partition piano et chant.
— Parties séparées.
— Air pour soprano et piano.

Op. 17. **Velléda,** scène lyrique pour soprano, chœur et orchestre.
— Grande partition.
— Partition piano et chant.
— Parties séparées.
— Air pour soprano et piano.

Op. 18. **Chœurs religieux, hymnes,** etc., pour soprano, contralto, ténor, basse.
— **O Fons amoris** (n° 2), chœur à quatre voix et orchestre.
— Partition.
— Parties séparées.

Op. 19. **Œuvres de composition des violonistes célèbres depuis Corelli jusqu'à Viotti,** avec parties concertantes réalisées pour piano et violon.

Op. 20. **Le Violon enchanté,** grand opéra en un acte.
— Grande partition.
— Partition piano et chant.
— *Ouverture,* grande partition.
— Partition de piano à quatre mains.
— Parties séparées.

Op. 21. **Yanko le bandit,** ballet en deux actes.
— Grande partition.
— Fragments inédits.

Op. 22. **Quintette** pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse.
— Partition.
— Parties séparées.

Op. 23. **Deuxième trio** pour piano, violon et violoncelle.
— Partition.
— Parties séparées.

Op. 24. **Six romances sans paroles** pour le piano.
— **Trois préludes** (*le Passé, le Présent, l'Avenir*).

Op. 25. ***, opéra-comique en un acte.
— Grande partition.
— Partition piano et chant.

— *Ouverture,* grande partition.
— Parties séparées.

Op. 26. **Rêveries dinannaises,** pièces caractéristiques pour piano, violoncelle et chant, orchestre et chant.
— Nº 1. *L'Angelus* (violoncelle et piano).
— Nº 2. *La Tannerie* (violoncelle et piano).
— Nº 3. *La Rance* (piano).
— Nº 4. *La Mer* (orchestre et chant).
— Nº 5. *Mélancolie* (violoncelle et piano).
— Nº 6. *Danse bretonne* (piano).
— Nº 7. *L'Écho de la vallée* (piano).
— Nº 8. *Ave Maria* (chant et orchestre).
— Nº 9. *Le Salut* (chant et piano).
— Nº 10. *Le Couvre-feu* (piano à quatre mains).

Op. 27. **Suite de ballets** pour orchestre.
— Nº 1. *La Leçon de danse* (tirée de *Vert-Vert*).
— Nº 2. *Galop des fous* (tiré de *Lady Henriette*).
— Nº 3. *Intermezzo.*
— Nº 4. *Bacchanale aux flambeaux* (tirée d'*Eucharis*).

Op. 28. **Transcriptions et réalisations de plain-chant.**
— Nº 1. *Messe de Requiem* (chant-orgue-quatuor).
— Nº 2. *Messe de Requiem* (chant-orgue).
— Nº 3. *Messe Royale* de Dumont.
— Nº 4. *Domine Salvam.*
— Nº 5. *O Salutaris* de Duguet.
— Nº 6. *Priéré pour la paix.*
— Nº 7. *Stabat Mater.*
— Nº 8. *Ave Verum.*
— Nº 9. *Te Deum.*

ŒUVRES DÉTACHÉES.

Le Dernier des Mohicans, ballade pour baryton et piano.
Six romances, avec accompagnement de piano.

PREMIÈRE SUITE.

Nº 1. *L'Adieu,* pour ténor.
Nº 2. *Le Monastère,* pour contralto.
Nº 3. *Zelmire,* pour basse.

DEUXIÈME SUITE.

N° 4. *Le Sommeil,* pour ténor.
N° 5. *C'est si joli d'aller au bal,* pour soprano.
N° 6. *Lorsque la nuit descend sur la lagune,* pour contralto.

N° 2 *bis*. **Le Monastère,** pour contralto et orchestre.
— Partition.
— Parties séparées.

Divertissement ou **Airs de ballets,** pour le piano.

PREMIER LIVRE.	DEUXIÈME LIVRE.
N° 1. *La Styrienne.*	N° 4. *La Polka.*
N° 2. *La Schottisch.*	N° 5. *L'Allemande.*
N° 3. *La Redowa.*	N° 6. *La Barcarolle.*

Valse caractéristique, pour le piano.

Étude-fantaisie, pour le piano.

Duo énigmatique, pour piano et violon.

Monologue, scène pour contralto, avec accompagnement de piano.

TRILOGIE.

1° **Principes de la formation des intervalles et des accords,** d'après le système de la tonalité moderne.

2° **Fenaroli,** cours complet d'harmonie et de haute composition (réalisé).

3° **Œuvres de composition des violonistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti** (op. 19), première suite.

— **Œuvres choisies des compositeurs célèbres, depuis Lulli jusqu'à Wagner,** avec parties concertantes réalisées pour piano et violon, deuxième suite.

— **Fondation de l'opéra en France,** transcriptions et réalisations d'œuvres anciennes pour chant et orchestre, troisième suite.

OUVRAGES DIDACTIQUES.

La Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne, etc.

Curiosités musicales, etc.

L'Art du chef d'orchestre.

ŒUVRES INÉDITES.

Études (harmonie, contre-point, fugue).

Cours d'harmonie.

Agar, scène pour contralto et piano.

Samson, grand opéra (deux actes), partition d'orchestre.

La Vendetta, scène lyrique (2e grand prix), partition d'orchestre.

Vocalises pour soprano et piano.

Fernand, scène lyrique, partition d'orchestre.

Duo pour soprano et ténor, avec accompagnement de piano.

Loyse de Montfort, scène lyrique, partition d'orchestre.

Air pour soprano et orchestre.

Lionel Foscari, scène lyrique, partition d'orchestre.

Romances avec accompagnement de piano.

Airs de danse, partitions d'orchestre.

Airs originaux.

Airs nationaux.

TABLE

PARIS

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie

56, RUE JACOB, 56

